
HISTOIRE DES STYLES
D' ARCHITECTURE





HISTOIRE DES STYLES

D'ARCHITECTURE

DANS TOUS LES PAYS

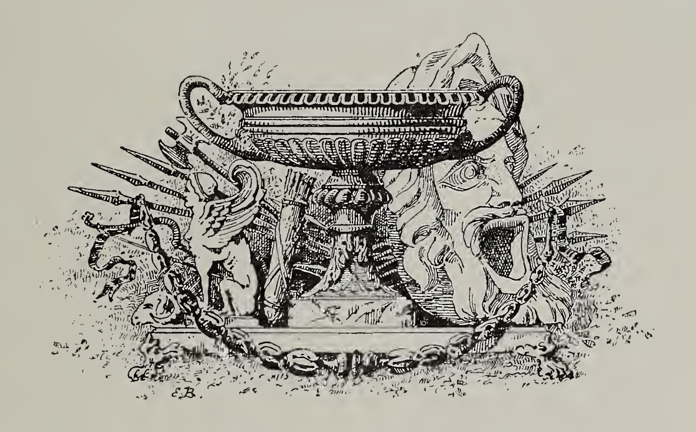
HISTOIRE DES STYLES
D'ARCHITECTURE
DANS TOUS LES PAYS
DEPUIS LES TEMPS ANCIENS JUSQU'A NOS JOURS

PAR

E. BARBEROT
Architecte.

OUVRAGE ORNÉ DE 928 DESSINS DANS LE TEXTE

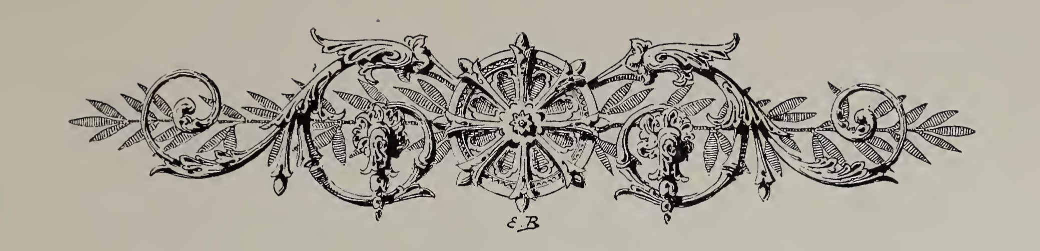
TOME PREMIER



PARIS
LIBRAIRIE POLYTECHNIQUE, BAUDRY ET Cie, ÉDITEURS
15, RUE DES SAINTS-PÈRES, 15
MAISON A LIÈGE, RUE DES DOMINICAINS, 7

—

1891



PRÉFACE

Un des principaux mérites des historiens modernes sera d'avoir compris que l'histoire des peuples n'est pas complète quand elle a relaté leurs gloires et leurs revers, immortalisé des conquérants et appris à nos générations les faits et gestes des Attila, des César et tant d'autres personnages dont les hauts faits ont eu une si néfaste influence. Ils ont élargi le cadre de l'histoire et, en plus des faits politiques et des conquêtes, ils ont étudié les mœurs, les aspirations et les aptitudes; ils ont cherché les causes des progrès et des défaillances dans les événements, les découvertes, les inventions, qui, en apportant des éléments nouveaux de civilisation, conduisaient l'humanité vers son but, vers le progrès.

Mais quel que soit le développement que l'historien puisse donner à son étude, son programme même ne lui permet que des aperçus rapides ; les questions d'art ne viennent qu'incidemment sous sa plume, et son cadre est trop chargé de faits et d'événements pour lui permettre d'aborder d'une manière même incomplète les nombreux sujets qui se rattachent à l'histoire ; il doit donc se contenter

d'esquisser à grands traits les phases que parcourent les sciences et les arts, d'en analyser les conséquences et d'en tirer l'enseignement utile.

Il y avait donc lieu de renverser l'ordre d'idées admis, et de refaire l'histoire en prenant comme faits principaux les arts et sciences les plus directement nécessaires au bien-être de l'humanité, satisfaisant ses besoins matériels et ses appétits innés du beau.

Aussi, des archéologues, des artistes, écrivains spéciaux, ont refait l'histoire à ce point de vue ; pour cela ils ont demandé aux muets témoins du passé le secret des générations disparues. Les progrès de la linguistique, la lecture des hiéroglyphes ont permis de reconstituer les faits ; les inscriptions ont raconté les légendes, complété les récits d'auteurs contemporains, éclairé des points obscurs, et donné à l'histoire universelle de précieux matériaux qui apportent à l'ensemble une clarté et une certitude qui lui avaient jusqu'alors manqué. Interrogés, ces monuments, qui ont résisté au temps et aux révolutions, ont largement répondu ; intéressants toujours, indiscrets quelquefois.

Parmi les arts qui se lient le plus étroitement à l'histoire des humains, se trouve en première ligne l'architecture ; certes, le sujet a été traité déjà. De bons livres sont faits, mais si nombreux, qu'il est presque impossible, à moins d'en faire l'objet d'une étude spéciale, de se rendre compte des richesses qu'ils contiennent, et aussi ils ne traitent en général qu'un art ou qu'un pays ; c'est donc une bibliographie considérable qu'il faut consulter.

C'est un résumé de ces trésors du génie humain que nous voulons faire en nous plaçant au seul point de vue des styles. Nous irons chez chaque peuple et à toutes les époques de son histoire, y prendre les modèles d'architecture et d'ornementation ayant un caractère bien défini et portant l'empreinte de son génie particulier.

Prétextant de l'exiguïté de notre cadre, nous éviterons souvent les époques de transition, trop vagues pour être clairement pré-

sentées en peu de lignes, et qui auraient l'inconvénient de rendre plus difficile la démarcation très nette que nous voulons obtenir entre chacun des styles traités, de manière à en bien arrêter les lignes et formes caractéristiques qui permettront de les distinguer entre eux.

Parler aux yeux, écrire un livre dessiné, dirons-nous ; car n'est-il pas vrai que le moindre croquis peut être embrassé d'un coup d'œil, compris instantanément? qu'il gravera dans la mémoire une forme, une ligne, une physionomie si l'on veut, qui formera le sentiment du style, et permettra de reconnaître l'origine d'un autre dessin ou d'un objet qui présentera une forme ou une décoration analogues.

Désirant surtout rendre pratique l'étude des styles ou différences qui caractérisent les diverses architectures, nous ferons ce livre simplement, aussi peu archéologique qu'il sera possible et assez clair et précis pour être utile à tous, et ne pas réclamer une initiation sans laquelle la plupart des livres d'archéologie ne peuvent être appréciés.

Notre livre s'adresse à tous ceux qui s'occupent des arts ou qui les aiment ; à tous les esprits curieux du passé et amateurs de tout ce qui présente un intérêt se rattachant à l'histoire de la vie humaine dans sa manifestation la plus élevée.

Pour rester entièrement libres dans le choix des documents, nous avons dessiné tous nos exemples que la photogravure reproduira avec leurs défauts, mais qui garderont l'empreinte et le caractère de simples croquis que nous avons voulu leur donner.

Tout en faisant rapidement une sorte d'histoire universelle abrégée de l'architecture, nous avons voulu donner à notre travail une utilité documentaire, et, non contents de donner un aperçu général des styles, nous avons choisi dans les édifices bien caractérisés de nombreux détails, complément indispensable, suivant nous, des ensembles d'édifices si contractés pour entrer dans notre cadre ;

ensembles dans lesquels on détacherait bien difficilement un profil, un chapiteau ou un ornement. Nous espérons donc que ces motifs, nettement classés par époques et par contrées, fourniront à nos lecteurs d'utiles éléments et que l'ensemble de notre ouvrage leur épargnera, dans la mesure du possible, des recherches que nous pouvons qualifier de laborieuses.

Enfin, entre chaque chapitre nous avons intercalé un article traitant d'un art, d'une science, ou d'une industrie, qui, sans être de l'architecture dans le sens absolu du mot, n'en est pas moins étroitement lié à cet art. Nous avons autant que possible placé ces brèves études en appendice des styles des contrées où ces arts et ces industries ont particulièrement brillé ; c'est un autre ordre de documents sur l'importance desquels il n'est pas utile d'insister.

Maintenant, qu'il nous soit permis de demander l'indulgence, et que l'honnêteté et les soins apportés dans notre travail nous tiennent lieu de l'éloquence et du talent qu'aurait mérité un pareil sujet.



INTRODUCTION

DES STYLES ARCHITECTONIQUES

Les styles sont les caractères qui font distinguer entre elles les époques et les écoles.

Nous n'examinerons pas les nombreuses controverses soulevées par le mot « style », nous le prendrons dans son acception généralement reçue, puisqu'on admet : le style ogival, le style renaissance, le style Louis XVI, etc.

C'est le caractère propre, distinctif, des formes d'ensemble et de détail que chaque peuple, placé dans des conditions déterminées, a donné à ses productions en architecture, dans les arts qui s'y rattachent, et dans les moindres objets à son usage. C'est la conséquence du climat, des ressources en matériaux, des besoins spéciaux et enfin des mœurs.

Le style s'affirme chez chaque peuple dès le principe et dès l'origine d'une civilisation, aussitôt que l'homme a vaincu les premières difficultés de l'existence ; les objets les plus informes qu'il produit présentent quelque chose du caractère qu'aura l'art arrivé à son apogée ; non que, par suite des étapes successives, il n'ait subi de profondes modifications.

mais il gardera, tant que la manière de vivre sera la même, certaines lignes ou formes fondamentales primitives, qui se retrouveront toujours.

Cependant les styles se transforment, les révolutions religieuses et politiques, les invasions ou immigrations, les découvertes apportent avec elles soit des besoins nouveaux, soit des connaissances acquises, et de ces éléments mélangés avec le style usité sort un style de transition dont les édifices n'offrent pas un caractère nettement arrêté, où domine le style précédent dans le principe, et le nouveau à la fin de cette période de transformation.

Puis, ayant droit de cité, le style se perfectionne, s'épure, et s'il est vrai, c'est-à-dire s'il remplit les conditions répondant aux besoins de son époque, à sa destination, si l'harmonie des parties qui le composent est parfaite, le style a atteint son apogée..... Alors, il en est ainsi de toutes choses, la décadence vient, l'art ne se contente plus de la pureté des lignes et des harmonieuses proportions, les édifices se chargent d'ornements superflus, les formes sont torturées, souvent ingénieuses, mais n'ayant plus cette grâce solide d'une conception saine, rationnelle dans sa construction sobre et belle, dans son ornementation ; c'est la décadence. Et un style nouveau, amenant d'autres éléments, viendra se greffer sur le premier et suivra le même cours.

On a souvent confondu le style avec la mode, certes dans beaucoup de cas la confusion est possible, et il serait puéril de nier que certains styles mériteraient cette qualification, comme nous le verrons au cours de ce travail ; mais nous croyons ne pouvoir mieux définir la différence qu'en disant : La mode répond à un caprice, à un engouement, tandis qu'un style, digne de ce nom, est la conséquence d'un état de choses, et répond à un besoin imposé par le milieu où il se développe.

DU BEAU ARCHITECTONIQUE



C'est, dit M. Bosc, « un sujet qui a fait répandre des flots d'encre » ; aussi dans ce modeste ouvrage nous garderons-nous bien d'entrer en lice, nous bornant, suivant notre programme, à définir de notre mieux le *beau* dans ses rapports avec l'architecture.

Pour que la beauté d'un objet soit complète, il suffit — mais là est la difficulté — de réaliser les trois conditions suivantes :

1° Harmonie de l'objet avec son but;

2° Harmonie des différentes parties de l'objet entre elles;

3° Harmonie de l'objet avec son spectateur.

Le beau absolu est caractérisé par les deux premières conditions, c'est celui qui s'impose à toute intelligence juste et rationnelle, et que tout homme bien organisé est forcé de reconnaître parce qu'il possède en lui le sentiment inné du beau comme il a le sentiment inné du juste, qui est sa conscience.

La beauté de la nature est accessible à tous les êtres par la parfaite harmonie de tous les objets avec leur but, et par l'équilibre parfait de toutes les parties de l'univers entre elles.

Mais la troisième condition correspond au beau *relatif,* au beau personnel et partial, à celui dont la reconnaissance est subordonnée au plus ou moins d'instruction, au plus ou moins de perfection des organes, aux passions ou aux préjugés du spectateur.

Cette distinction des divers points de vue auxquels la beauté d'un objet peut être envisagée rend très simple la discussion de toutes les questions d'art et d'esthétique.

En l'appliquant au jugement des œuvres d'architecture, on trouve en effet que l'harmonie de l'objet avec son but correspond à l'utilité, à la bonne distribution, à la convenance des édifices ; que l'harmonie de

toutes les parties de l'objet entre elles correspond à la stabilité, à l'équilibre, aux proportions rationnelles, à la durée matérielle, et qu'enfin l'harmonie de l'objet avec son spectateur conduit à la décoration extérieure, aux ornements symboliques ou expressifs, aux inscriptions, aux accessoires de toute nature, destinés à développer et à compléter l'idée générale.

On est conduit ainsi à conclure que la convenance et la stabilité sont des conditions aussi essentielles de la beauté architectonique que la grâce ou la richesse de l'aspect extérieur ; que toute partie d'un édifice doit être rationnellement motivée pour être belle aux yeux d'un spectateur intelligent ; qu'un viaduc bien fait peut être beau au même titre qu'un palais de Venise ; qu'il n'est pas de bonne façade sans un bon plan, pas de bonne décoration sans une bonne construction[1].

L'ARCHITECTURE PRÉHISTORIQUE



Si nous remontons aux premiers temps, nous voyons différentes races séparées et sans aucune communication entre elles, avoir leurs mœurs et leurs objets de première nécessité dissemblables ; les besoins pourtant sont les mêmes : il faut se nourrir, se vêtir, s'abriter et se défendre.

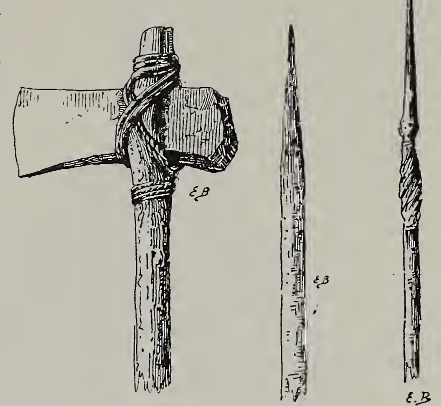
Mais toutes n'habitent pas les mêmes régions, et pendant que l'homme des contrées septentrionales emprunte à la bête sa fourrure, nous voyons celui du midi rester nu ou se couvrir de feuillage ; le premier habite une caverne ou se creuse un abri dans le flanc d'une montagne, c'est le troglodyte ; l'autre se construit un berceau de verdure en rapprochant des arbres.

[1] Oppermann, projets et propositions.

Perfectible par excellence, adroit, ingénieux, l'homme ne reste pas à cet état primitif, il a passé l'âge de la pierre éclatée ; celui de la pierre polie met entre ses mains un outillage qui lui permet de couper le bois, de le travailler et désormais il peut se construire un abri et se défendre contre les bêtes féroces.

L'accroissement de population le force bientôt à aller chercher au loin une nourriture que la terre non cultivée ne donne plus en assez grande abondance ; le voilà nomade, et pour s'abriter dans ses étapes il crée la tente, faite de branches d'arbres et couverte de peaux assemblées par des lanières de cuir.

Pour se défendre contre les animaux qui lui disputent la possession du sol, l'homme s'arme de pierres tranchantes montées sur une branche d'arbre, c'est la hache primitive ; des branches appointies et durcies au feu ; les dents, les os d'animaux montés à l'extrémité d'une gaule qui sont les premières piques, les premiers javelots, enrichissent son outillage de défense et d'attaque qu'il ne saura que trop bien perfectionner bientôt.



Hache. Epieu, pique. Javelot

Quand il se fixe quelque part, il construit des huttes assez semblables au berceau, mais dont les branchages réunis au sommet sont reliés par des lianes ou de menues branches et dont les intervalles sont garnis en argile ou en terre. Ces huttes ou maisons primitives affectaient différentes formes, suivant les peuples ; généralement coniques avec une seule ouverture pour entrée et ventilation. La vie se passait au dehors.

Des habitations semblables sont encore en usage chez les naturels des îles océaniennes, et nous en avons encore vu en Orient, mais destinées seulement à servir d'abri provisoire aux pasteurs.

Dans d'autres conditions, l'homme se construit des maisons aériennes sur les arbres, sorte de nid gigantesque qui lui servira en outre d'abri, d'observatoire ou encore de refuge contre les animaux.

Fixé dans le voisinage des lacs, il fonde les cités lacustres[1], allant s'établir au milieu des eaux pour être à l'abri des attaques des fauves, et aussi de ses semblables.

Sur des pieux est établi un plancher sur lequel sont construites des cabanes en bois, un seul pont étroit donnait accès à ce singulier village qu'une partie mobile permettait d'isoler complètement.

Le fer, ce métal dur, permet à l'homme de tailler le bois et d'appareiller la pierre pour en obtenir des parois.



Hutte.

Probablement, la pierre fut d'abord employée à sec, stable seulement par sa pesanteur; puis, quand le mortier fut connu, plus légère ou tout au moins de plus faible épaisseur.

Il semble naturel que les premières toitures aient été plates, c'était le plus simple; les murs arrêtés à niveau étaient réunis par des troncs d'arbres, des pièces de bois posées horizontalement, presque juxtaposées, et les intervalles remplis en terre.

D'autres maisons enfin étaient entièrement en bois, parois et toiture, avec un remplissage en pisé, argile ou terre grasse mélangée de paille ou d'herbes fibreuses pour former le liant.

L'esprit religieux, le besoin de surnaturel est tellement inné chez l'homme qu'on le retrouve dans tous les pays et à quelque degré de civilisation que soit parvenu l'être humain. Il divinisa les éléments, les forces de la nature, le tonnerre, le feu, l'eau, la terre et les astres.

Sans discuter les valeurs relatives de l'immense quantité de religions qu'enfanta le cerveau de l'homme, nous devons dire qu'elles furent le puissant stimulant de son génie; représenter sa divinité préférée, l'emporter avec soi, être toujours sous sa protection était bien tentant; aussi

[1] (Voir *Style suisse*.)

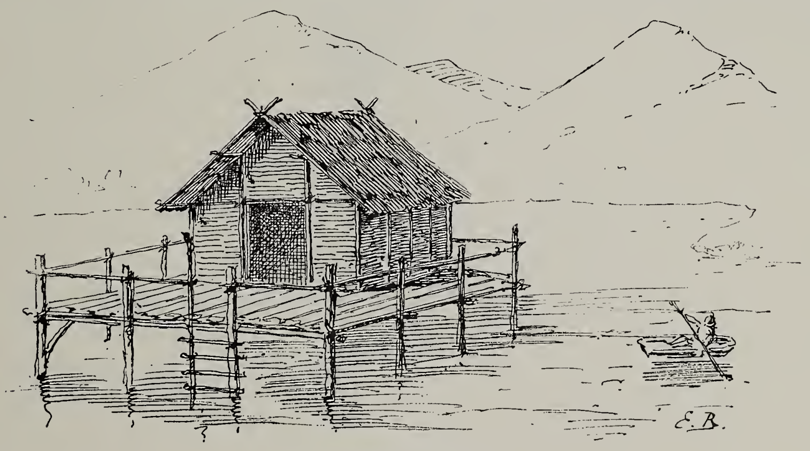
le bois, la pierre et plus tard les métaux, furent transformés en fétiches et en idoles de toutes sortes, dont les formes étaient généralement empruntées à la nature animée.



Abri aérien.

Il y en avait de toutes dimensions, des grands, des moyens, mais aussi de tellement petits que, pardon de cette irrévérence, on aurait pu les mettre en poche si cette partie de notre vêtement eût été alors en usage.

Ces divinités, qui laissaient parfois à désirer sous le rapport de la beauté plastique, nécessitèrent cependant des abris en rapport avec leur importance, et l'homme éminemment sensible aux intempéries continua d'habiter sa hutte et fit des temples à ses dieux.



Habitation lacustre.

Les matériaux les plus riches, les travaux les plus pénibles et les plus longs sont offerts aux idoles.

Après la divinité, l'homme appliqua ce qu'il avait appris à son propre usage; le goût du luxe, du superflu, s'étant développé, la peau de la bête ne suffit plus à son vêtement, il invente le tissage ; les procédés de coloration viennent agrémenter les habits, les différentes branches de l'art en général se développent chez chaque race avec des caractères particuliers dus aux mœurs et aux milieux d'existence différents. A ces caractères on a donné le nom de « style ».

C'est l'étude détaillée des styles de l'architecture et de l'ornementation chez tous les peuples et à toutes les époques que nous allons développer ci-après.



LIVRE PREMIER

Style Égyptien.

3000 ans avant J.-C., à 30 ans avant J.-C.
De l'origine de la Théocratie égyptienne
à la conquête romaine.

Style Assyrien.

2680 ans avant J.-C., à 64 ans après J.-C.
D'Assur à la conquête romaine.

Style Babylonien.

2680 ans avant J.-C., à 323 ans avant J.-C.
De Nemrod à la mort d'Alexandre.

Style Persépolitain.

800 ans avant J.-C., à 323 ans avant J.-C.
De l'indépendance à la conquête
macédonienne

Style Phénicien.

1645 ans avant J.-C., à 135 avant J.-C.

Style Hébreu.

De la sortie d'Égypte à la dispersion
des Juifs, sous Adrien.

Style Hindou.

3000 ans avant J.-C., jusqu'à nos jours.
Depuis l'origine de la Théocratie indienne.

Style Chinois.

4000 ans avant J.-C., jusqu'à nos jours.
Depuis Confucius jusqu'aux temps actuels.

Style Japonais.

4000 ans avant J.-C., jusqu'à nos jours.



STYLE ÉGYPTIEN

Renfermée entre deux mers et deux déserts, l'Egypte est une longue vallée fertilisée par le Nil qui la baigne dans toute sa longueur. Sorte de longue oasis, elle est la conquête de ce fleuve, qui, par ses inondations périodiques apporte du fond de la mystérieuse Afrique le limon bienfaisant qui fertilise le sol, lequel sans lui ne serait qu'un désert inhospitalier. On a donc pu dire que si, par un cataclysme imprévu, le Nil venait à changer son cours en amont des cataractes de Syène, l'Egypte, ce berceau des grandes civilisations, deviendrait bientôt un lieu désolé semblable aux solitudes sahariennes.

La crue du Nil commence au solstice d'été et atteint son apogée à l'équinoxe d'automne, toute la vallée n'est plus alors qu'une vaste étendue d'eau fangeuse, au-dessus de laquelle s'élèvent, sur les hauteurs, les villes et les villages. Dès les temps les plus reculés, les habitants durent non seulement opposer aux débordements du fleuve des digues et des jetées, mais aussi en régler le cours et par une savante canalisation répandre partout ce limon précieux qui, abandonné à lui-même, eût été un véritable fléau.

Des pluies torrentielles tombant chaque année vers le mois de mars dans les régions équatoriales où le Nil prend sa source, sont la cause de ces inondations périodiques.

Ce fleuve, divinisé par la reconnaissance des habitants de la vallée

célèbre, a, quand il arrive à Syène, parcouru déjà sept à huit cents lieues et son parcours de là jusqu'à la mer est de huit cents kilomètres.

Les Egyptiens, en dépit de leur épiderme bronzé, sont de race blanche, ils appartiennent au rameau chamitique.

Pendant que la branche aryenne traversait l'Hellespont, ceux qui étaient regardés comme descendants de Cham franchissaient l'isthme de Suez, et se répandaient dans le nord de l'Afrique.

Les Lybiens, les Gétules, les Maures, les Numides, les Berbères, sont des Chamites.

« L'Egyptien était en général grand, maigre, élancé. Il avait les épaules larges et pleines, les pectoraux saillants, le bras nerveux et terminé par une main fine et longue, la hanche peu développée, la jambe sèche; les détails anatomiques du genou et des muscles du mollet sont assez fortement accusés, comme c'est le cas pour la plupart des peuples marcheurs; les pieds longs, minces, aplatis à l'extrémité par l'habitude d'aller sans chaussures.

« La tête, souvent trop forte pour le corps, présente d'ordinaire un caractère de douceur et même de tristesse instinctive. Le front est carré, peut-être un peu bas, le nez court et rond; les yeux sont grands et bien ouverts, les joues arrondies, les lèvres épaisses, mais non renversées; la bouche, un peu longue, garde un sourire résigné et presque douloureux. Ces traits, communs à la plupart des statues de l'Ancien et du Moyen Empire, se retrouvent plus tard à toutes les époques. Les monuments de la dix-huitième dynastie, les sculptures saïtes et grecques, si inférieures en beauté artistique aux monuments des vieilles dynasties, conservent sans altération sensible le type primitif. Aujourd'hui même, bien que les classes supérieures se soient défigurées par des alliances répétées avec l'étranger, les simples paysans ont gardé presque partout la ressemblance avec leurs ancêtres, et tel fellah contemple avec étonnement les statues de Kawrâ ou les colosses d'Ousortesen, qui reproduisent trait pour trait, à plus de quatre mille ans de distance, la physionomie de ces vieux Pharaons [1] (fig. 1). »



Fig. 1. — Types égyptiens.

Le plus simple examen permet encore de se rendre compte actuelle-

[1] Maspero.

ment que cette race séparée des autres peuples pendant plus de soixante siècles est restée immuable comme les crues de son fleuve et la stabilité de ses monuments.

Les Egyptiens employèrent trois systèmes d'écriture : l'*hiéroglyphique* ou sacrée, l'*hiératique* ou sacerdotale et la *démotique* ou populaire.

L'écriture hiéroglyphique se composait de signes figuratifs, images de choses réelles, c'est-à-dire des dessins représentant les objets ; de signes symboliques et phonétiques rendus nécessaires lorsque le langage, par suite de la marche de la civilisation, devint plus abstrait (fig. 2).

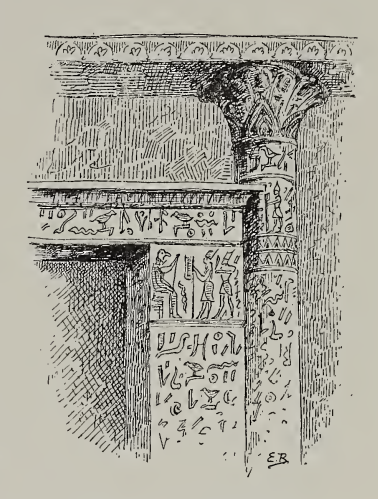


Fig. 2. — Hiéroglyphes.

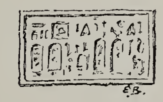
Ils l'écrivaient indifféremment de gauche à droite ou vice versa, et de haut en bas ; ces caractères représentaient les objets par ensemble ou partie ; corps célestes, êtres humains, animaux, outils, armes et figures géométriques.

Ces signes en architecture étaient gravés en creux dans la pierre ou le métal et souvent peints pour faciliter la lecture à distance.

L'écriture hiératique n'était qu'une abréviation de celle hiéroglyphique, les signes simplement réduits conservaient la même valeur et s'employaient de droite à gauche.

La démotique, celle employée par le peuple, tirait ses signes de l'écriture hiératique et n'employait les signes symboliques que pour désigner les choses sacrées ; les textes démotiques étaient écrits de gauche à droite.

Comme plus tard les Arabes, les Egyptiens ont employé l'écriture dans la décoration de leurs édifices ; c'est grâce à ces pages de granit que Champollion put reconstituer l'antique langue égyptienne, permettre la lecture des hiéroglyphes et doter l'histoire de documents indiscutables.



ARCHITECTURE

Les masses granitiques du haut Nil ont tout naturellement conduit les Egyptiens à l'architecture monolithe, il en est résulté un caractère de grandeur et de stabilité qui est bien l'image fidèle de l'âme du peuple qui l'a créée ; peuple étrange entre tous, car de même que le Nil sur tout son parcours en Egypte ne reçoit pas un seul affluent, de même l'Egyptien pendant cinquante siècles conserva sans changement ses mœurs, et resta pur de tout mélange avec les autres races.

Courbé sous le gouvernement despotique des Pharaons, dont le pouvoir était cependant limité par la classe sacerdotale, il vit comme pétrifié dans sa civilisation acquise.

Son profond mépris pour la vie, son culte pour la mort l'ont conduit à donner aux manifestations de l'art une direction particulière ; en effet, cette idée religieuse que le passage sur la terre n'était qu'un état provisoire, négligeable dans l'immensité des temps, l'avait amené à considérer seulement la demeure du mort comme définitive ; c'est ce qui explique le déploiement de luxe employé pour l'enfouissement des cadavres, et le sacrifice si complet de la demeure des vivants.

Les habitations, bien empreintes de ce caractère éphémère attribué à la vie, étaient faites de matériaux légers, peu consistants ; en joncs, en roseaux, en argile, sorte de campement où l'homme attendait le moment désiré d'aller vivre dans les mondes inconnus et réputés meilleurs.

Le type par excellence de l'architecture égyptienne est la pyramide (fig. 3), forme qui donne cette impression d'immuable stabilité qui frappe le voyageur lorsqu'il se trouve en présence d'un monument de ce genre.

Il y a en Egypte des pyramides de toutes les hauteurs, les trois plus importantes sont celles de Gizeh, près du Caire :

La pyramide de Khéops, haute de 145 mètres et ayant 232 de côté à la base.

Celle de Chéfrem qui mesure 138 mètres de hauteur et 215 mètres de base.

Enfin celle de Mykérinus qui n'a que 66 de hauteur et 106 mètres de base.

Les pyramides étaient des tombeaux, et semblable en cela à nos trap-

pistes qui creusent leur propre fosse, un roi montant sur le trône commençait sa pyramide, et y faisait adjoindre des couches successives pendant son règne. Les monuments les plus considérables dans ce genre sont ceux dont les prévoyants constructeurs ont régné le plus grand nombre d'années.



Fig. 3. — Pyramide.

Ces monuments gigantesques, orgueilleuse inutilité, renfermaient un petit caveau devant lui-même recevoir une momie ; on y arrivait par des couloirs étroits et murés, de manière à empêcher toute profanation.

La construction en était faite par étages, de manière qu'avant d'avoir reçu le revêtement extérieur la pyramide formait sur chaque face un vaste escalier. Certains de ces monuments sont, comme par exemple la pyramide de Saqqarah, à degrés, c'est-à-dire que c'est une succession de pyramides tronquées en retraite les unes sur les autres, et couronnées par une pyramide ordinaire. Ces monuments sont absolument dépourvus de formes architecturales et d'ornementation ; ils ne sont imposants que par leur énormité et l'aspect de stabilité qu'ils doivent à leur forme géométrique.

Les sphinx jouent un rôle important dans l'architecture, ils bordent ordinairement les avenues qui précèdent les temples, ce sont des lions accroupis et à tête de femme coiffée à la manière égyptienne, parfois aussi le corps de lion est surmonté d'une tête de bélier.


Fig. 4. — Sphinx de Gizeh.

Le plus remarquable par ses dimensions énormes est le grand sphinx de Gizeh qui se trouve non loin des trois colosses de pierre ; cette mystérieuse figure est taillée dans un rocher gigantesque, actuellement enfouie dans les sables, la tête domine encore le sol d'environ 27 mètres, la longueur totale est de 39 mètres (fig. 4).

La deuxième période qui commence environ 3000 ans avant l'ère chrétienne nous montre un changement radical dans l'architecture funéraire,

l'hypogée ou tombeau souterrain est pratiqué dans le flanc des rochers, et sa façade est taillée dans la pierre, la colonne vient remplacer l'antique pilier carré.

Parmi les plus célèbres hypogées il convient de citer celui de Beni-Hassan, qui présente un véritable intérêt. Le plan de la tombe proprement dite est le même que dans les sépultures précédentes, la chapelle garnie d'inscriptions, de peintures, le puits muré renfermant la précieuse momie ; c'est le monument d'Egypte où les colonnes apparaissent pour la première fois, elles sont à pans ou cannelées et légèrement coniques ;

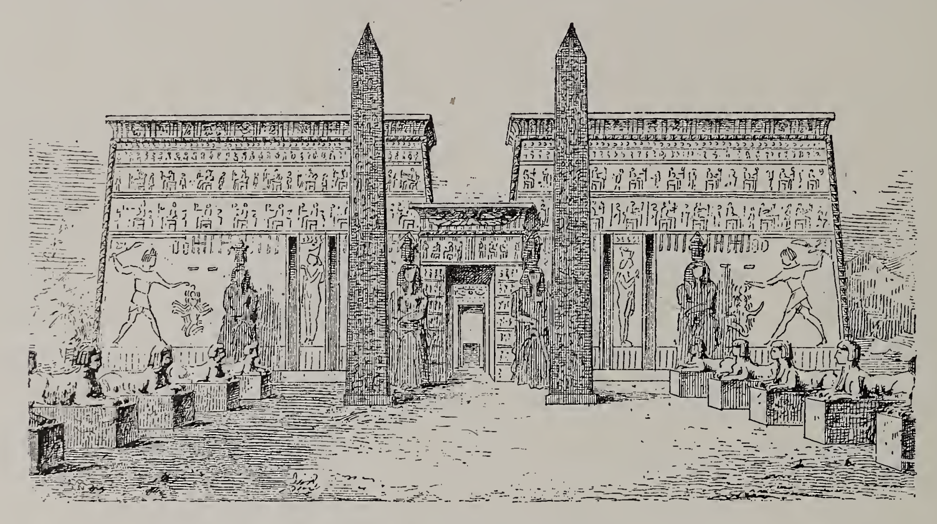


Fig. 5. — Temple égyptien.

l'entrée est ornée de colonnes qui rappellent le dorique grec. Champollion a donné à ces colonnes le nom de : *proto-dorique*, qui leur est resté.

Sous la dix-huitième dynastie, l'architecture égyptienne atteint son plus haut degré de splendeur. Les dispositions en plan présentent de longs portiques, des avenues garnies de sphinx précèdent le temple sur un parcours parfois considérable (fig. 5).

Thèbes est alors le centre d'où rayonnent les arts, et les monuments sont répandus jusque dans la Nubie et l'Abyssinie, où, partout, des temples splendides viennent fixer les caractères de la véritable architecture égyptienne, où toutes les proportions sont subordonnées à un système géométrique, où toutes les dispositions sont arrêtées et fixées une fois pour toutes.

Cependant telle est la grandeur sereine et calme de l'art architectural égyptien, que les seuls changements de situation, de dimensions, suffisent pour éviter la désespérante monotonie qu'aurait toute autre

architecture dont les productions seraient le résultat d'un hiératisme aussi absolu.

Nous donnerons fort peu de plans dans cet ouvrage, faisant cependant exception pour le temple égyptien, examinons le temple d'Edfou, comme suffisant pour donner une idée générale de la distribution de ces édifices (fig. 6).

Ce temple, consacré à Osiris, est un grand rectangle de 138 mètres de longueur, sur 45 mètres de largeur. Comme tous les édifices de ce genre, le temple d'Edfou est rigoureusement clos, sauf sur la façade, qui est formée par un pylône, masse dans laquelle sont ménagés des escaliers, communiquant à des chambres et aux terrasses supérieures.

Le parvis, entouré de portiques, est disposé en gradins s'élevant en pente jusqu'au *pronaos*, lequel est fermé de murailles sur trois sens, et a sa couverture portée par douze colonnes disposées en quinconce.

La porte du fond donne accès au *naos*, ou *cella*, à la suite se trouvent diverses salles, desservant les passages et escaliers, conduisant aux chambres supérieures ainsi que sur les terrasses dont l'ensemble de l'édifice est couvert ; vient enfin le sanctuaire.

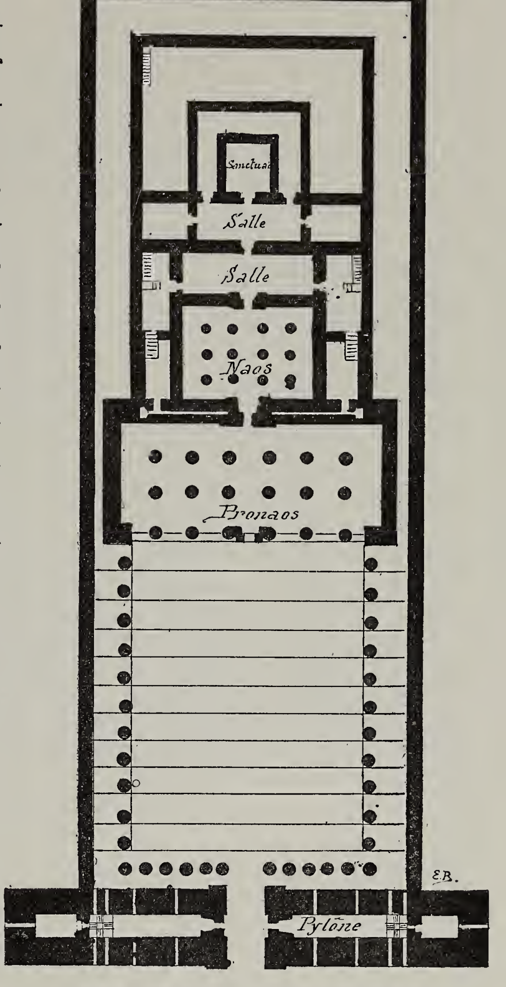


Fig. 6. — Plan du temple d'Edfou.

Notre figure 5, que nous aurons encore occasion de citer quand nous parlerons des obélisques, donne l'idée d'ensemble de cette partie d'architecture appelée *pylône ;* comme on le voit, c'est l'ensemble de deux pyramides tronquées entre lesquelles est ménagé un espace motivé en forme de porte ; c'est la seule ouverture donnant accès dans le temple. Les rainures verticales étaient destinées à recevoir des mâts garnis de banderoles.

La décoration était, en plus des obélisques et des allées de sphinx, complétée par l'adjonction de statues colossales, par des bas-reliefs, et enfin par toute une tapisserie hiéroglyphique gravée sur toute la surface des parois.

A l'intérieur, même profusion; les colonnes, les murailles, sont entièrement garnies de bas-reliefs et de gravures rehaussées de couleur ; enfin les Egyptiens, très versés dans l'astronomie, employaient aussi les astres et les étoiles dans la décoration de leurs monuments; mais ils les plaçaient de préférence aux plafonds (fig. 7).

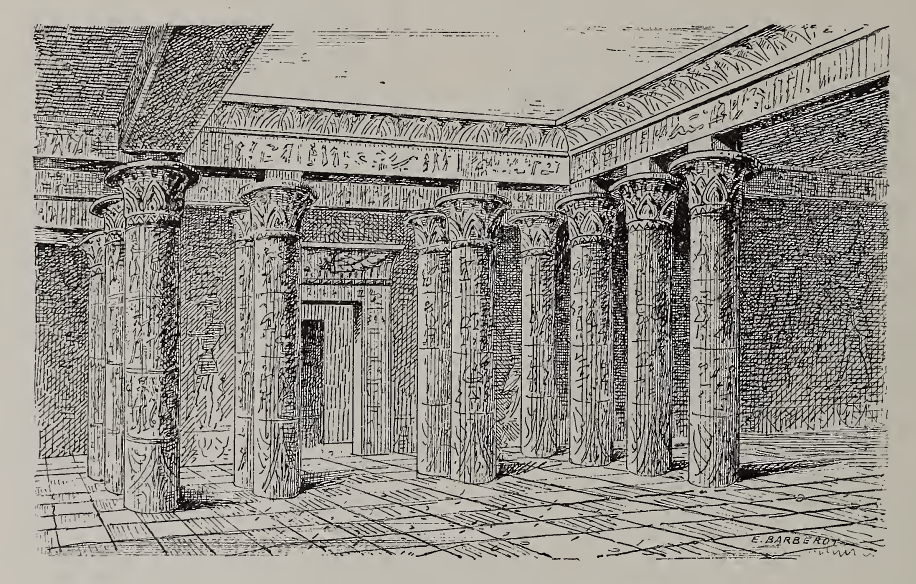


Fig. 7. — Intérieur d'une salle.

Parmi les monuments étranges de l'Egypte, nous devons noter les temples souterrains, taillés comme les hypogées dans les flancs des montagnes; celui d'Ipsamboul (Nubie) nous en offre un magnifique exemple.

Dédié à Hathor, déesse de la lumière, de la beauté et de l'amour, (que les Egyptiens représentaient avec une tête de vache) ; il rappelle la forme du pylône, l'inclinaison de la montagne a déterminé celle de la façade, une seule porte, flanquée de six statues gigantesques qui ne mesurent pas moins de dix mètres de hauteur.

C'est sous la douzième dynastie, environ deux mille ans avant notre ère, qu'on voit apparaître les obélisques, genre de monuments appartenant exclusivement à l'architecture égyptienne ; ce sont des pyramides quadrangulaires, tronquées à leur partie supérieure, et terminées par

une autre petite pyramide affectant la forme dite : pointe de diamant ; l'ensemble est recouvert d'hiéroglyphes (voir fig. 5).

Ces obélisques étaient monolithes, c'est-à-dire d'un seul bloc, souvent en granit rose de Syène, dont la parfaite homogénéité du grain et

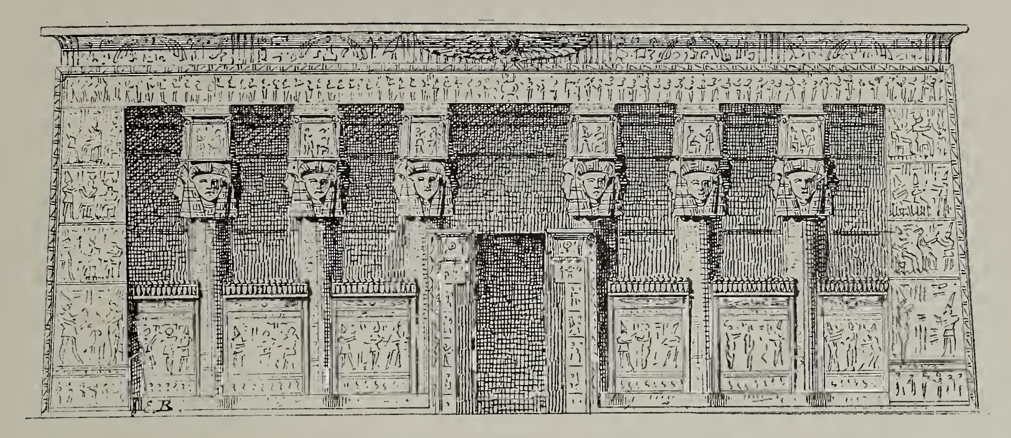


Fig. 8. — Temple de Denderah.

l'absence de toute fissure pouvaient seules permettre la taille en délit de masses ayant en moyenne 25 mètres de hauteur.

Rome conquérante fit transporter en Italie un certain nombre d'obélisques qui ornèrent les places et les cirques. Quelques villes d'Europe en possèdent aussi. Celui que l'on voit à Paris, place de la Concorde, date de Sésostris et vient de Louqsor, village situé sur les ruines de l'ancienne Thèbes.



Fig. 9. — Chapiteau de Denderah.

Sous les Ptolémées, pendant la domination étrangère de Rome, malgré le déclin de la civilisation égyptienne on trouve encore de belles conceptions architecturales. Esneh, Philæ, Edfou que nous avons décrit, et enfin le temple de Dendérah, dédié à la reine Cléopâtre (fig. 8).

Ce dernier temple, comme on le voit, se distingue essentiellement des autres édifices du même ordre, la forme générale en pylône est encore employée, mais l'importance des ouvertures, l'emploi des colonnes, et surtout les figures en haut relief qui ornent les chapiteaux (fig. 9) lui donnent une physionomie spéciale, qui est comme l'empreinte d'un changement profond, de la disparition de l'idée religieuse, qui avait jusque-là réglé les moindres détails de l'architecture égyptienne.

« A la fois gigantesque et simple, visant surtout à créer quelque chose

d'impérissable en face de ces millions d'existences fugitives qui se succèdent sur la terre, l'architecture égyptienne semble un audacieux défi jeté par la vie à la mort et par la pensée au néant...

... Cette race, au contraire de tant d'autres, a méprisé la vie et courtisé la mort. Ce qui l'intéressait, ce n'était point l'être joyeux ou triste, qui aimait, travaillait, pleurait, chantait, sur les bords du vieux Nil. Non : c'était l'inerte momie, toute raidie sous ses bandelettes, qui, de ses yeux d'émail, incrustés dans son masque d'or, contemple éternellement, au plafond de son sarcophage, un hiéroglyphe mystérieux[1]. »

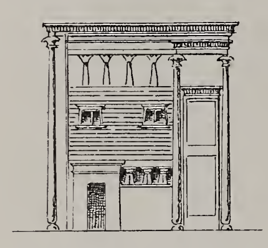


Fig. 10. — Villa égyptienne.

Toute l'architecture égyptienne ayant plus ou moins pour but la momie, devait nécessairement tenir peu compte des nécessités que réclamait le corps périssable ; aussi l'architecture privée semble-t-elle avoir été complètement négligée par les Egyptiens, ou tout au moins traitée d'une manière en rapport avec l'idée de provisoire que leur inspirait l'existence. Il ne reste aucun exemple de l'habitation civile en Egypte.

Quoi qu'il en soit, les savantes et laborieuses recherches de Prisse d'Avesnes, Vilkinson et tant d'autres, ont permis de reconstituer d'une manière à peu près certaine l'habitation chez les anciens Egyptiens. Voici d'abord (fig. 10) une villa recueillie sur un tombeau.

Nous avons dit précédemment que le peuple ne se construisait que des huttes en roseaux ou en limon ; mais, paraît-il, la bourgeoisie et la noblesse se construisirent des habitations en briques crues semblables à celles employées en Mésopotamie (fig. 11).

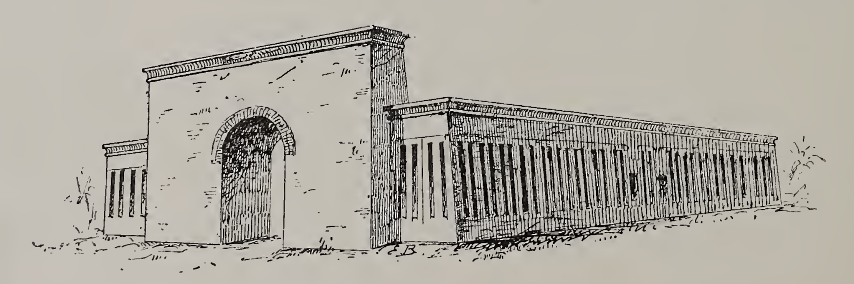


Fig. 11. — Maison d'un noble égyptien.

Les matériaux employés par les Egyptiens sont la brique crue, le calcaire, le grès (de la Lybie), les granits d'Eléphantine et de Syène. Le

[1] G. Le Bon.

bois, éminemment destructible, fut rarement employé et seulement dans des constructions ayant une destination limitée.

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE ÉGYPTIEN

Considéré d'abord dans ses rapports avec la géométrie, le style égyptien dans ses grandes lignes fondamentales nous apparaît sous forme

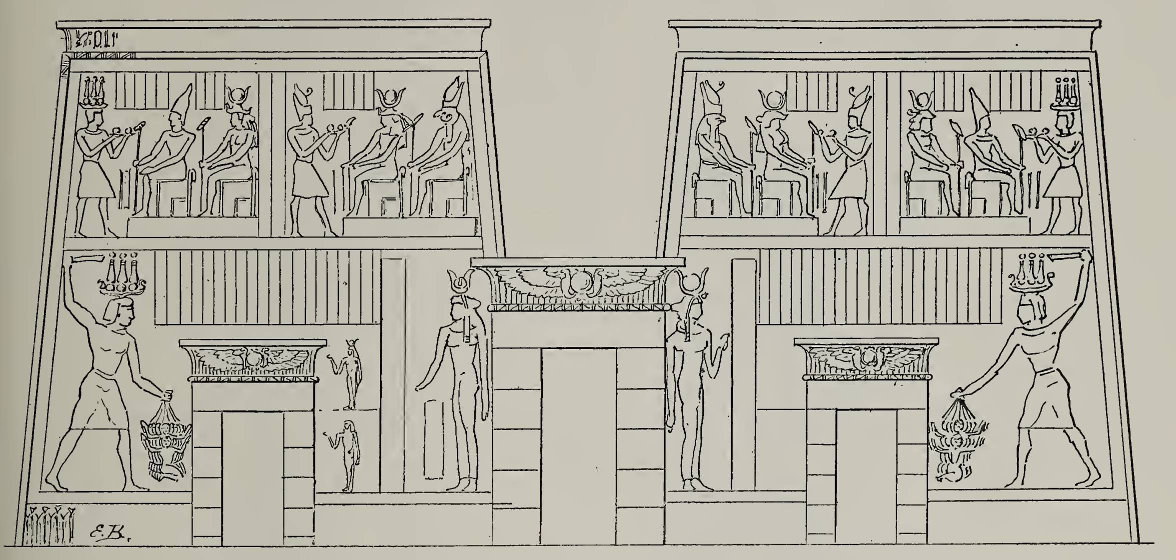


Fig. 12. — Pylône.

de pyramide (fig. 12), forme que nous retrouvons dans les pylônes, les obélisques, etc., et dont la stabilité est le caractère dominant.

Puis viennent les hiéroglyphes, les bas-reliefs, et enfin la corniche

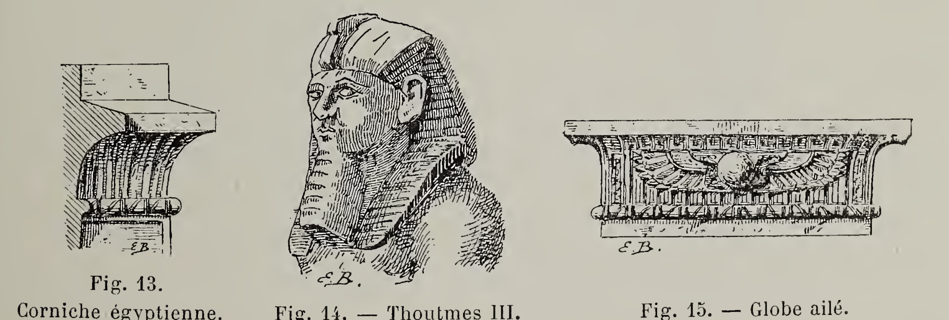


Fig. 13. Corniche égyptienne. Fig. 14. — Thoutmes III. Fig. 15. — Globe ailé.

immuable, toujours la même, la grande gorge égyptienne (fig. 13) qui couronne inévitablement tout édifice; les statues colossales si typiques

dans leurs poses, leurs costumes et coiffures (fig. 14). Les sphinx, gardiens des temples et des tombeaux, énigmes de pierre qui nous voient passer et nous regardent dédaigneusement du haut de leur grand âge ; enfin le globe ailé (fig. 15), symbolique ornement invariablement placé au-dessus de toutes les portes, dans la corniche.

Parmi les caractères moins définis, nous voyons d'abord les piliers, qu'on retrouve dans tous les monuments de l'ancien empire ou première

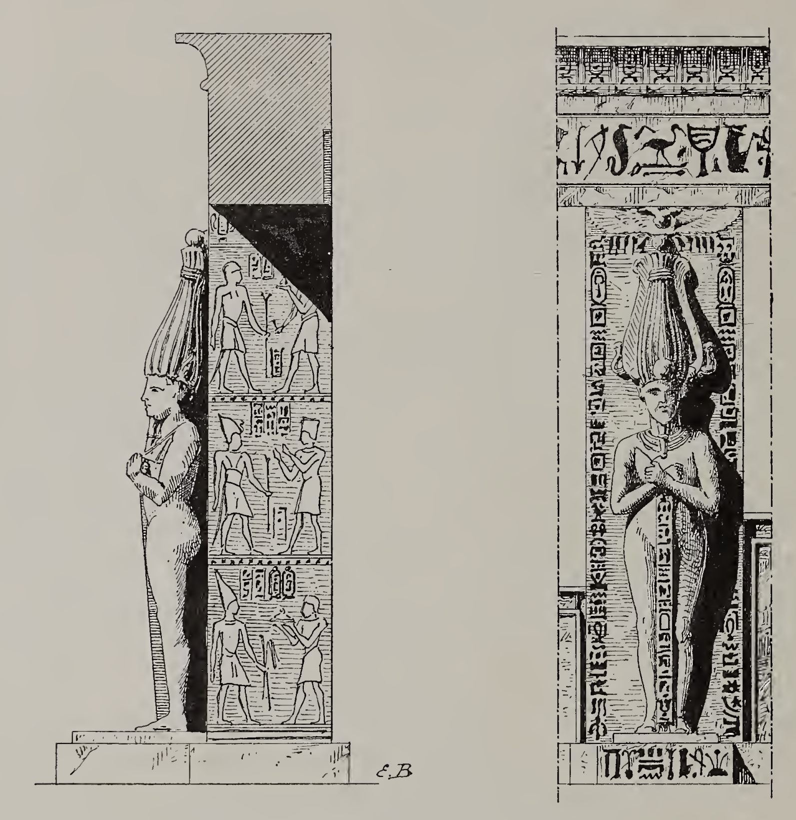


Fig. 16 et 17. — Pilier de Médineh-Abou.

période, mais qui furent encore employés plus tard concurremment avec les colonnes, puisque le type que nous donnons vient du temple de Médineh-Abou à Thèbes, environ mille trois cents ans avant notre ère, (fig. 16, 17).

Ces piliers, très simples dans le principe, furent bientôt ornés d'hiéroglyphes et accompagnés de gigantesques statues.

Les colonnes ne vinrent que plus tard, c'est l'hypogée de Beni-Hassan qui en offre le premier exemple.

A pans, cylindriques, coniques (fig. 18, 19) avec chapiteaux de diffé-

rentes formes, ou cannelées (fig. 20). Les bases sont en général très simples, massives ; immédiatement au-dessus, une décoration de feuilles

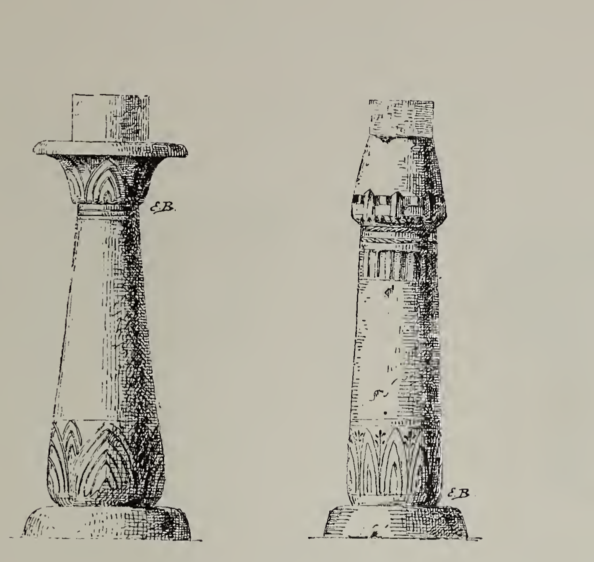


Fig. 18 et 19. — Ruines de Thèbes.

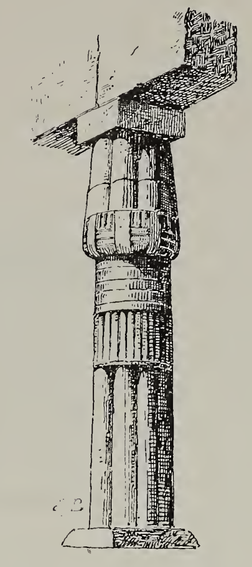
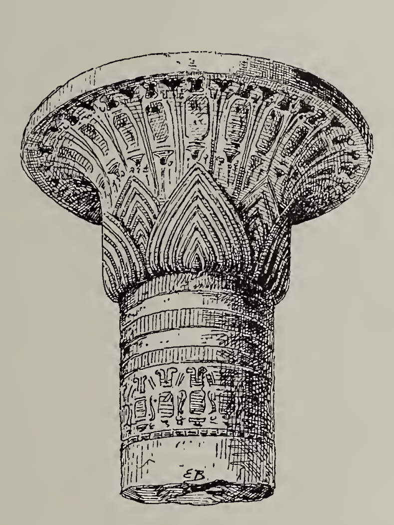


Fig. 20. — Colonne à Thèbes.

peinte ; le fût est uni, ou entièrement couvert d'hiéroglyphes ; enfin le chapiteau affecte une grande variété de formes.



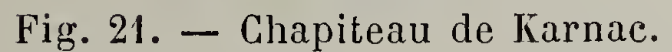


Fig. 21. — Chapiteau de Karnac.

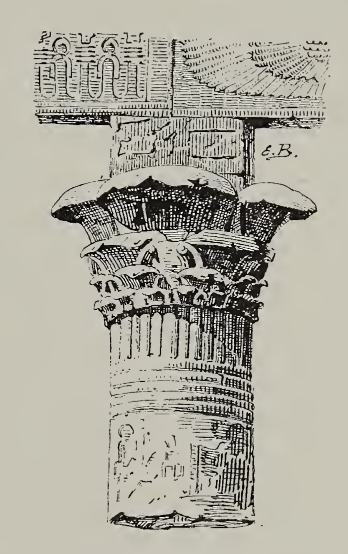


Fig. 22. — Chapitau du temple de Ti, à Memphis.

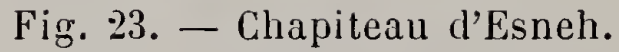
Le plus ancien semble copier le bouton de la fleur du lotus (fig. 20) ; le chapiteau dit « à cloche renversée » imité de la fleur de lotus épanouie (fig. 21).

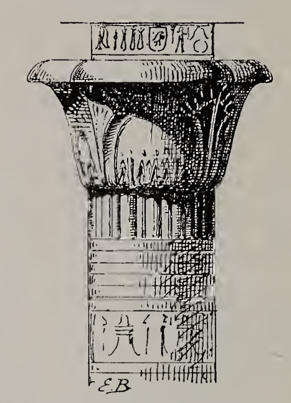
Ce modèle est emprunté à la salle hypostyle de Karnac, à Thèbes ; il était décoré de vives couleurs, bleu, vert, jaune et rouge.

Le chapiteau dit « en feuille de palmier » (fig. 22). C'est une des formes les moins employées, mais cependant de beaucoup la plus élégante.

Au temple d'Esneh, nous trouvons le chapiteau en cloche, formé de




Fig. 23. — Chapiteau d'Esneh.


Fig. 24. — Chapiteau d'Edfou.

feuillage et de parties cannelées rayonnantes, du plus heureux effet (fig. 23).

Enfin, pour terminer ces exemples, nous donnons le chapiteau en forme de campanule épanouie du temple d'Edfou (fig. 24).

LA SCULPTURE

En même temps que l'architecture, l'art du sculpteur, son accompagnement indispensable, se développa en Egypte dès les débuts de l'ancien empire ; et il y a sept mille ans, à une époque où tous les autres peuples étaient dans un état de complète barbarie, les artistes de la vallée du Nil produisirent des œuvres qui s'imposent encore à notre admiration.

Les plus anciens spécimens de la statuaire se trouvent au Louvre, à Paris, et il nous suffira de citer le *Scribe accroupi, Sépa* et *Nésa*, œuvres de premier ordre tant au point de vue de l'exécution que pour les qualités d'observation qu'elles révèlent.

La statuaire égyptienne, dans son application à l'architecture, a pris le même caractère d'invariabilité, de constance dans les formes et dans les poses ; voici (fig. 25) une statue colossale de Sésostris (Ramsès II), taillée dans une montagne de grès rouge à Ipsamboul (Nubie). Cette

statue a 20 mètres de hauteur. Si nous examinons cette œuvre, nous voyons que les lignes en sont larges, d'une grande simplicité ; les formes, limitées aux grands traits principaux, sont concises, nettes, et dénotent de la part de l'artiste une possession entière de son art, une sûreté de vue et d'exécution, qui, n'était l'étroit cercle religieux qui l'étreint, le placeraient au même rang que les grands sculpteurs de la Grèce.



Fig. 25. — Sésostris (Ipsamboul).

La sculpture égyptienne se ressent en général de cette gêne créée par la nécessité de reproduire constamment les mêmes sujets, cependant si nous examinons les profils des bas-reliefs nous retrouvons dans la finesse, l'élégance des lignes, que l'artiste s'est trouvé un instant dégagé du symbolisme étroit. La figure 26 nous offre un exemple à l'appui : les prêtres interdisant l'étude de l'anatomie, les corps sont figurés par les lignes de contours, l'œil est toujours figuré de face, aucun muscle n'est accusé et la pose du sujet est elle-même conventionnelle. Mais en revanche quelle recherche dans les lignes du profil de la face, quelle délicatesse de dessin : évidemment ce sont là des portraits qui doivent être ressemblants et où l'artiste s'est reposé de la contrainte qui lui est imposée par les prêtres.



Fig. 26. — Bas-relief.

Les figures 27, 28 représentent des profils de reines, retrouvés sur les ruines de Thèbes, là aussi il est inutile d'insister sur la beauté des lignes que l'on retrouve avec une expression plus énergique dans la figure 29, dans le profil (fig. 30), et enfin dans le portrait de Ménephtah, successeur de Sésostris (fig. 31).

Les bas-reliefs des sujets hiéroglyphiques présentent les mêmes formes, le même dessin, qualités et défauts, que les bas-reliefs que nous avons examinés ; mais symboliques toujours, les têtes des dieux ou des rois sont remplacées par des têtes d'oiseaux souvent très disproportionnées (fig. 32).

Si l'on considère la dureté du granit employé par les Egyptiens dans l'édification de leurs monuments, on est amené à comprendre l'emploi



Fig. 27 et 28. — Bas-reliefs de Thèbes.



Fig. 29. — Aménophis III.



Fig. 30. — Bas-relief.



Fig. 31. — Ménephtah.

si fréquent du bas-relief et surtout de ce bas-relief spécial qui n'est à proprement parler qu'une forte gravure ; en effet, les figures affleurent

seulement la surface de la pierre, mais ne font aucune saillie ; la taille a donc été faite unie, sans réserver de masses ; on a alors tracé les figures



Fig. 32. — Bas-relief à Thèbes.

et gravé en creux en adoucissant légèrement, par un fin modelé, les bords de la figure seulement, laissant net, à angle vif, le contour qui sert *de limite à la composition.*

Les sculpteurs égyptiens ont aussi représenté des animaux, chimé-

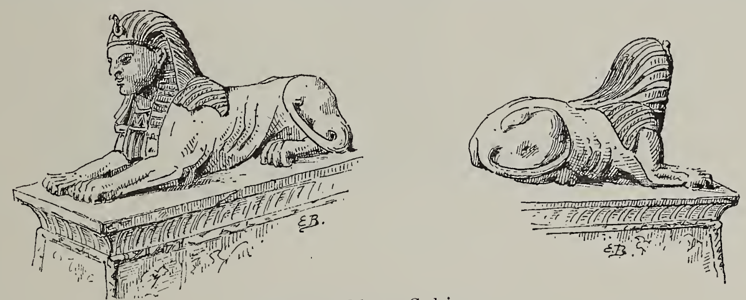


Fig. 33, 34. — Sphinx.

riques d'abord, tels que les sphinx, dont le modelé est de beaucoup supérieur au point de vue anatomique à celui de la statuaire ; ce sont souvent des lions accroupis, avec une tête de femme (fig. 33, 34) ; d'autres fois, le même corps de lion est surmonté d'une placide tête de bélier, symbole de la force domptée (fig. 35).



Fig. 35. — Sphinx à tête de bélier.

Dans le bas-relief aussi, les animaux sont largement représentés,

toujours profilés, mais supérieurs, comme dessin, aux formes humaines; des bœufs, des chevaux, des chèvres sont bien campés et attestent un véritable talent.

PEINTURE

Les Egyptiens ont pratiqué deux genres de peinture distincts : la polychromie d'abord, dont ils se servaient pour accuser l'ornementation architecturale et rehausser les hiéroglyphes; les principales couleurs employées étaient le blanc, le noir, le jaune, le vert, le rouge et le bleu. Les plafonds toujours bleus figuraient un ciel surchargé d'astres et d'étoiles. Ensuite la peinture murale, dont ils recouvraient la surface presque entière des intérieurs des tombeaux et des temples, elle a les mêmes caractères que le bas-relief, c'est-à-dire qu'un dessin net et concis, simple de forme, vigoureusement limité aux contours est peint de tons unis, sans ombres ni dégradations de teintes.



LES MOMIES

L'embaumement pratiqué par les anciens Egyptiens fut amené à un degré de perfection qu'aucun peuple n'a atteint depuis. La conservation de l'enveloppe charnelle était la plus importante préoccupation; rendre les cadavres imputrescibles, figer le corps dans un repos absolu, et neutraliser les principes destructeurs là où le principe vital avait cessé de régner, tel était le but de cette pratique qui a fait de l'Egypte une contrée deux fois habitée; par les vivants à la surface, et par une innombrable population de momies en dessous.

Il est certainement curieux de constater après quarante siècles l'état

de merveilleuse conservation que présentent les cadavres momifiés, de retrouver souvent, bien que séchés et tirés, les traits de personnages présentant encore leur physionomie particulière et leur type de race (fig. 36). « Il y a, en Egypte, certaines personnes que la loi a chargées des embaumements, et qui en font profession. Quand on leur apporte un corps, ils montrent au porteur des modèles de morts en bois, peints au naturel. Le plus recherché représente, à ce qu'ils disent, celui dont je me fais scrupule de dire ici le nom « Osiris ». Ils en font voir un second, qui est inférieur au premier et qui ne coûte pas si cher. Ils en montrent un troisième, qui est au plus bas prix. Ils demandent ensuite suivant lequel de ces trois modèles on souhaite que le corps soit embaumé. Après qu'on est convenu du prix, les parents se retirent : les embaumeurs travaillent chez eux et voici comment ils procèdent à l'embaumement le plus précieux.

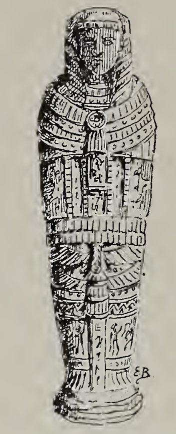


Fig. 36. — Momie.

« D'abord ils tirent la cervelle par les narines, en partie avec un ferrement recourbé, en partie par le moyen des drogues qu'ils introduisent dans la tête ; ils font ensuite une incision dans le flanc avec une pierre d'Ethiopie tranchante ; ils tirent par cette ouverture les intestins, les nettoient et les passent au vin de palmier ; ils les passent ensuite



Fig. 37. — Momie.

dans des aromates broyés ; ensuite ils remplissent le ventre de myrrhe pure broyée, de cannelle et d'autres parfums, l'encens excepté ; puis ils le recousent. Lorsque cela est fini, ils salent le corps en le couvrant de natron[1] pendant soixante-dix jours. Il n'est pas permis de le laisser séjourner plus longtemps dans le sel. Ces soixante-dix jours écoulés, ils lavent le corps et l'enveloppent entièrement de bandes de toile enduite de gomme arabique, dont les Egyptiens se servent ordinairement comme de colle. Les parents retirent ensuite le corps ; ils font faire en bois un étui de forme humaine, et y renferment le mort et le mettent dans la

[1] Carbonate de soude cristallisé naturel.

salle destinée à cet usage ; ils le placent droit contre la muraille. Telle est la manière la plus magnifique d'embaumer les morts (fig. 37). »

Cette description d'Hérodote est le seul renseignement que nous possédions sur le mode d'embaumement usité en Egypte, et qui était appliqué non seulement aux humains, mais encore aux animaux.



SCIENCES, INDUSTRIES, ARTS INDUSTRIELS

Malgré le peu de documents qui nous restent sur ce côté de la civilisation égyptienne, nous ne terminerons pas cette étude, sans mentionner les sciences et les industries que les Egyptiens paraissent avoir pratiquées.

On s'accorde généralement à reconnaître qu'ils étaient très versés dans l'astronomie, les formes géométriques appliquées dans la conception et dans l'édification de leurs monuments sont également une preuve de leurs connaissances dans les sciences abstraites.

Les Egyptiens connurent l'art de travailler l'or, l'argent, le cuivre, l'étain et enfin le bronze, alliage des deux derniers métaux; ils connurent aussi le fer, mais plus tard seulement.

Les bijoux très estimés étaient ornés de pierres précieuses, telles que la turquoise, l'améthyste, le jaspe, la cornaline, le lapis-lazuli, etc., qu'ils savaient enchâsser et sertir ; ils connaissaient la fabrication des émaux, imitaient les pierres précieuses, et produisaient des briques de revêtements émaillés qu'on appliquait à la construction ou à la décoration des palais.

Le travail du bois était remarquablement traité, surtout dans les

meubles de bois précieux qui portaient des sculptures (fig. 38, 39), étaient dorés, peints, enrichis de marqueterie et d'incrustations.

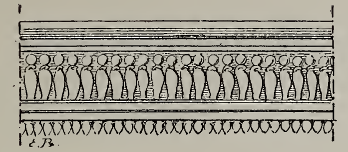
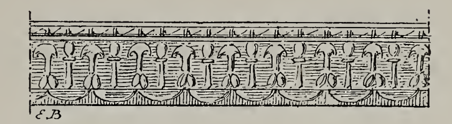



Fig. 38, 39. — Sculptures sur bois.

Les essences employées étaient l'ébène, le cèdre, pris chez les peuples voisins ; le sycomore, l'acacia, le tamaris.

Le verre et sa fabrication furent connus des Egyptiens, qui surent même le colorer et le décorer de filets et de rubans.

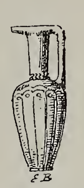
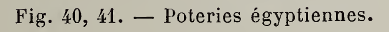




Fig. 40, 41. — Poteries égyptiennes.



Fig. 42. — Vase égyptien.

La poterie, grâce à la profusion d'objets usuels dont elle a permis la production, a échappé davantage à la destruction, beaucoup de modèles ou fragments ont été retrouvés et nous pouvons donner des exemples qui n'ont rien à envier aux produits des autres peuples (fig. 40, 41).

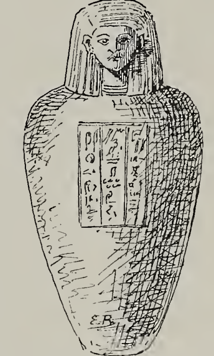


Fig. 43. — Amphore égyptienne.

La terre cuite, d'abord unie, fut ensuite émaillée en couleur ; on voit alors apparaître de gracieuses formes, presque grecques (fig. 42), dont la décoration seule révèle l'origine ; puis des ustensiles de toutes formes, écuelles et coupes, qui portent les traces du tour du potier ; enfin les amphores décorées de têtes humaines et portant des inscriptions (fig. 43).

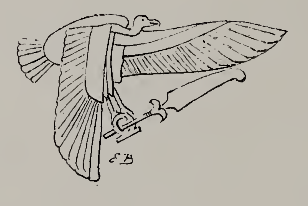
Ces vases, outre leurs destinations diverses, servaient comme objets d'ornement. En faïence émaillée, en pierre calcaire, en albâtre, en porphyre. « Une espèce d'une forme particulière, dit M. Le Bon, les *canopes*, placés dans le caveau avec le sarcophage au nombre de quatre, servaient à contenir les entrailles, le cœur et l'estomac du mort. Nous possédons une multitude de ces canopes qui, souvent, sont de véritables objets d'art. Le couvercle en est formé d'une tête d'homme ou d'animal fine-

ment ciselée. On en voit au Louvre dont les têtes sont des merveilles de grâce et d'expression. »

Si nous considérons l'immense quantité de petits objets qu'ont recueillis nos musées, nous sommes amenés à cette conclusion que les petites industries devaient être florissantes en Egypte. Objets minuscules, étuis, coffrets, manches sculptés, miroirs, flacons et tant d'autres objets retrouvés dans les tombeaux n'étaient pas faits pour les morts ; les peintures murales et les bas-reliefs qui nous ont initiés à la vie intime des belles Egyptiennes ne laissent subsister aucun doute à cet égard.

L'industrie de l'ameublement et celle des étoffes étaient poussés très loin ; les merveilleuses broderies de l'Egypte étaient très estimées en Mésopotamie, et les riches tentures de la vallée du Nil atténuaient souvent ce qu'avait de trop farouche la décoration sculpturale des palais de Ninive et de Babylone.

Toutes les autres branches d'art industriel ont été connues et exercées en Egypte, mais malheureusement aucun spécimen n'est parvenu jusqu'à nous.



LE PAPYRUS

A l'origine, on écrivait sur des feuilles de palmier, sur des plaques de plomb, sur des écorces d'arbres ; les Assyriens écrivaient sur des tablettes d'argile ; l'écriture tracée dans la pâte molle était ensuite solidifiée par la cuisson ; enfin plus tard on écrivit sur des peaux préparées, sur du parchemin fait de peau de mouton, et qui était dans le principe fabriqué à Pergame, d'où lui vient son nom latin de *Pergamenum;* et le vélin qui était préparé avec la peau du veau.

La plante précieuse qui a fourni aux Egyptiens le moyen d'écrire est un roseau de la famille des cypéracées, qui croissait au milieu des eaux dormantes, que le Nil laisse après chaque inondation, ou dans les marais; quand on eut reconnu son utilité, la culture en devint une industrie productive. L'Egypte était le centre où s'approvisionnaient les autres peuples.

Pour former un tissu propre à recevoir l'écriture, on découpait en lames minces et longues la tige du papyrus, on plaçait ces lames juxtaposées, puis on venait transversalement, à angle droit, placer une deuxième couche de membranes, et ainsi de suite, toujours en contrariant le sens des fibres ; ces couches étaient rendues solidaires par une légère couche de gomme arabique, puis on pressait fortement pour donner au papier ainsi obtenu plus de consistance et la plus faible épaisseur possible. Après le séchage, on polissait la feuille, on la recouvrait d'une couche extrêmement légère d'une gomme, et enfin elle subissait un deuxième polissage, ou ponçage, qui parachevait sa fabrication ; le papyrus était alors prêt à recevoir l'écriture.

Une chose remarquable dans ce produit de l'industrie égyptienne est la dimension des feuilles; on en possède qui mesurent près de trois mètres de longueur.

Les volumes de papyrus étaient roulés sur un bâton terminé aux deux

bouts par une sorte de pomme, mode de monture assez semblable à celui que nous employons de nos jours pour les cartes de géographie.

Sous les Ptolémées, le gouvernement se réserva le monopole du papyrus ; la culture n'en fut autorisée que dans certaines provinces; les feuilles de papyrus devinrent fort coûteuses, et l'usage leur substitua bientôt les peaux préparées, le parchemin, etc.

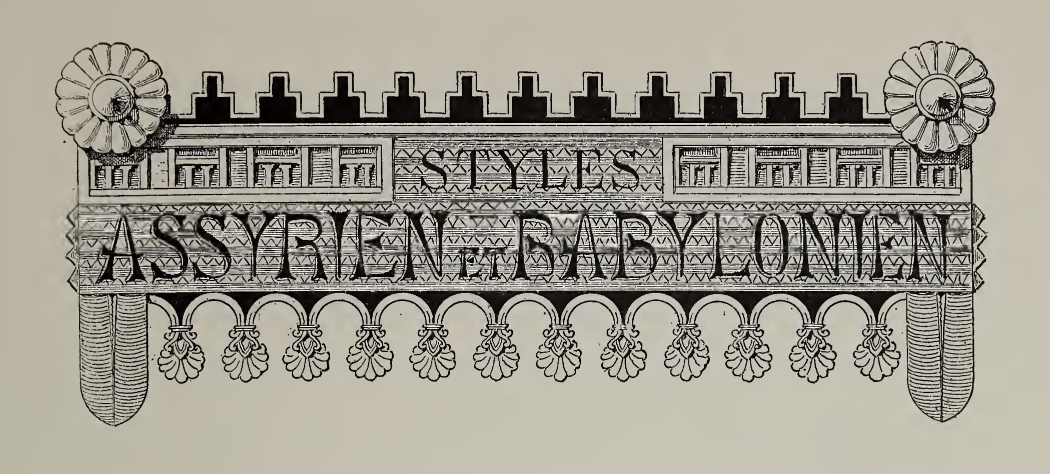
Fidèlement gardés pendant des siècles par les tombeaux auxquels on les avait confiés, ces mystérieux écrits, aussitôt découverts, présentèrent pour être interrogés des difficultés inouïes ; la première consistait à les dérouler; séchés, vieillis, extrêmement cassants, un certain nombre se pulvérisèrent, réduisant en cendre des documents qui manqueront peut-être toujours à l'histoire.

Rendus prudents par cet échec, les archéologues sont, à force de soins et de recherches, parvenus à redonner aux papyrus, non leur première souplesse, mais une élasticité suffisante pour être déroulés. (C'est le père Antonio Pioggi, moine génois, qui combina une machine, à l'aide de laquelle on parvint à dérouler et à fixer sur une membrane transparente les papyrus cylindriques pompéïens tellement calcinés et friables qu'on n'aurait pu y toucher sans les réduire en poussière.) Ils se seraient trouvés alors dans un embarras plus grand encore, si Champollion n'eut trouvé la clef permettant de déchiffrer l'écriture hiéroglyphique des premiers Egyptiens.

LES PALIMPSESTES

A l'époque de l'invasion des Barbares, une extrême désorganisation régnait chez tous les peuples ayant fait partie de l'immense empire romain, le papyrus et le parchemin étaient devenus fort rares; beaucoup d'actes, précieux éléments de l'histoire, écrits sur ces matières, furent nettoyés, grattés, pour recevoir de nouvelles écritures ; cet usage barbare se continua même pendant le moyen âge, détruisant ainsi des trésors de littérature et de science.

Ce sont ces manuscrits, tracés sur des parchemins ou papyrus dont on avait fait disparaître l'ancienne écriture, qu'on a appelés *palimpsestes;* nos bibliothèques en possèdent de nombreux exemples.



STYLES ASSYRIEN ET BABYLONIEN

La Mésopotamie est située au centre de l'immense quadrilatère formé par la Méditerranée, la mer Noire, la mer Caspienne et le golfe Persique.

Deux fleuves célèbres, le Tigre, l'Euphrate, furent pour cette grande civilisation asiatique ce que fut le Nil pour l'empire des Pharaons; cependant le Tigre, torrentueux était impraticable à la navigation ; l'Euphrate se déroulant sur une pente insensible, le lit plus élevé, et de beaucoup plus important, déborde chaque année comme le Nil à la fonte des neiges sur les hauts sommets d'Arménie.

Comme en Egypte, le travail des hommes dut intervenir pour régulariser le cours de ces fleuves, et rendre habitable une contrée qui était dans l'origine ce qu'elle est redevenue aujourd'hui, un vaste désert.

Il y a un demi-siècle, nous n'avions sur l'histoire des anciens peuples de la Chaldée que les récits fabuleux des écrivains grecs. Suivant eux, Ninus, qui semble être la personnification même de Ninive, aurait conquis toute l'Asie occidentale jusqu'aux rivages du golfe Persique et de la mer Caspienne; la femme d'un de ses officiers, Sémiramis, qui lui aurait par sa valeur permis la conquête de la Parthie et de la Bactriane, enlevée à son mari, devint son épouse.

Enfin cette reine, dont l'existence même est très problématique, aurait fait élever tous les monuments et travaux d'art de Babylone et de la Chaldée.

Les renseignements que l'on peut puiser dans les livres saints ne donnaient pas non plus des documents certains ; outre de nombreuses contradictions, bien des assertions vagues, et depuis reconnues erronées, doivent être rigoureusement écartées.

En 1842, M. Botta, consul de France à Mossoul, ville située sur l'emplacement de l'ancienne Ninive, fit exécuter, près du village moderne de Khorsabad, des fouilles importantes qui mirent à jour des ruines de monuments, le palais de Sargon, et de nombreuses inscriptions. On se trouva en présence de la même difficulté qu'avaient présenté les hiéroglyphes, ces inscriptions étaient tracées dans une langue ignorée et en caractères inconnus, caractères qu'on a appelés *cunéiformes,* parce qu'ils avaient la forme d'un coin, d'un clou (fig. 44).

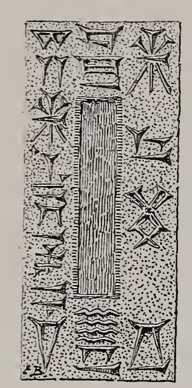


Fig. 44. — Caractères cunéiformes.

Qui donc, dit M. Le Bon, pouvait espérer déchiffrer ces caractères, si différents de toutes les écritures connues, représentant des langages que depuis bien des siècles nulle lèvre humaine ne prononçait plus ?

Ce que l'on peut, sans aucune exagération, appeler un miracle de la science, fut accompli cependant. Les Grotefend, les Burnouf, les Lassen, les Rawlinson et les Oppert, découvrirent, à force de génie, d'extraordinaire intuition, d'infatigable patience, la clef qui nous livrait toute l'histoire, toute la pensée d'une civilisation dont l'existence était à peine soupçonnée.

La linguistique, cette merveilleuse science des idiomes, en dehors des services qu'elle a rendus à l'histoire en permettant de déchiffrer des documents qui sans elles seraient restés d'impénétrables énigmes, prête à l'ethnologie un puissant concours, lui apportant des données nouvelles, des bases indiscutables, et jetant un flot de lumière sur les origines obscures des différentes races.

Grâce à elle, nous savons qu'il y avait dans la contrée comprise entre le Tigre et l'Euphrate deux races distinctes puisqu'il y avait deux langages : l'*assyrien* de Ninive et le *suméro-accadien* de la Chaldée ; que les Assyriens étaient sans aucun doute des Sémites, et que les Chaldéens, mais ici d'une manière moins certaine, peuvent être regardés comme les descendants de Nemrod, fils de Kousch, lui-même fils de Cham.

Dans les quelques lignes que nous pouvons consacrer ici à la race, nous nous bornons à dire que les Chaldéens paraissent, autant qu'on peut en juger par les descriptions et bas-reliefs, avoir présenté les caractères physiques suivants : teint très bronzé, grands, bien faits, vigoureusement musclés, les cheveux lisses et le nez droit ; pour les Assyriens ou sémites nous aurons occasion d'y revenir dans notre étude spéciale consacrée aux styles phénicien et hébreu.

Nous n'avons pas à faire ici l'histoire politique de Ninive et de Babylone, au point de vue des arts ; l'histoire de ces deux peuples, comme leur génie et leur civilisation, est absolument identique ; nous nous bornerons donc à résumer les grandes lignes, les grandes périodes.

La civilisation assyro-babylonienne remonte à environ quatre mille ans avant Jésus-Christ ; elle peut être divisée ainsi :

Le premier empire chaldéen qui dura jusqu'au XIIIe siècle avant notre ère comprend : le roi Sarrukinu, souverain du pays d'Accad et toute la période fabuleuse.

Le premier empire assyrien partant d'une époque inconnue jusqu'à mille ans avant Jésus-Christ, et qui, commençant à la période fabuleuse, vit la première invasion égyptienne quand Thoutmès III imposa un tribut au roi d'El-Assar ; vit Teglath-pal-Asar Ier vaincre de nombreux peuples.

Le second empire assyrien, depuis mille ans jusqu'à six cent vingt-cinq ans avant Jésus-Christ. La capitale d'El-Assar est transportée à Kalah (Nimroud), puis Assur-nazir-pal adopta Ninive et fut un grand constructeur : il conquit Babylone, la Syrie, la Phénicie. Salmanazar III continua son œuvre ; ainsi commença une ère de guerre jusqu'au moment où Sardanapale vaincu se livra aux flammes avec toute sa famille.

Ninive se relève avec Téglath-pal-Assar II, les guerres recommencent, et sous Sargon, l'Assyrie atteint presque l'apogée de sa puissance, qu'Assur-bani-pal porta à son comble en conquérant l'Egypte. Enfin les Mèdes, dont la puissance a grandi, s'unissent à Babylone et à l'Egypte et détruisent complètement Ninive.

Le second empire chaldéen, de 625 à 533 avant notre ère. Babylone hérite de Ninive ; Nabuchodonosor prend Jérusalem et Tyr ; il embellit la ville, y fait d'immenses travaux. Enfin l'Empire chaldéen, épuisé d'orgies et de cruautés, tombe sous les coups de Cyrus.

ARCHITECTURE

Durant vingt-trois siècles on a regardé comme des collines naturelles, des monticules informes, parsemées dans les immenses plaines de la Chaldée et de l'Assyrie, sur lesquelles la population arabe se plaisait à établir son campement ou, si l'on préfère, son village.

Les recherches de M. E. Botta à Khorsabad furent interrompues par son déplacement en 1848 ; ce fut M. Layard, un Anglais, qui continua les recherches ; l'Angleterre se prit d'une belle passion pour les antiquités chaldéo-assyriennes, et le British Museum s'enrichit de trésors qui eussent dû appartenir au musée du Louvre.

Quoi qu'il en soit, les découvertes faites dans les fouilles exécutées sur les emplacements des antiques cités, n'en sont pas moins venues enrichir la somme de nos connaissances en ce qui concerne ces civilisations disparues, et c'est ce qui nous permet aujourd'hui de pouvoir aborder un sujet qui, il y a cinquante ans, n'était même pas soupçonné.

L'architecture militaire par son importance mérite d'être examinée tout d'abord. Les auteurs grecs, dans leurs descriptions, avaient évité de donner les dimensions des murs d'enceinte, et dans la crainte de n'être pas crus, ou d'être taxés d'exagération, s'étaient contentés, en parlant des fortifications, de dire que leur épaisseur était telle, que plusieurs chars pouvaient y passer de front.

Cette assertion n'a rien d'exagéré, puisque dans les fouilles exécutées à Khorsabad on a retrouvé des murs d'enceinte mesurant vingt-quatre mètres d'épaisseur, et dans certaines parties, au droit des portes par exemple, atteignant jusqu'à soixante-sept mètres. Ces énormes dimensions s'expliquent d'ailleurs par la mauvaise qualité des matériaux ; en effet, ces murs, la pierre faisant entièrement défaut dans la contrée, étaient construits en briques dont presque toujours la cuisson était demandée à l'ardent soleil de la région ; la terre provenant des fossés fournissait l'argile nécessaire à leur fabrication.

Les palais n'avaient qu'un étage, mais présentaient en plan une immense étendue ; ils étaient divisés de la manière suivante : le *sérail* comprenant les appartements privés du souverain et les salles de réception ; le *harem*, habitation des femmes, et le *khan*, qui renfermait les chambres des officiers du palais et les communs en général.

Le palais de Sargon à Khorsabad dont nous donnons un fragment de

coupe (fig. 45), compte plus de deux cents chambres très vastes, et de nombreuses cours intérieures. C'étaient de véritables forteresses, que ces palais des despotes assyriens ; presque toujours adossés au mur d'enceinte, ils lui empruntaient ses formes massives et ses lignes rigides.

Ayant autant à craindre de leurs sujets que des ennemis du dehors, les mêmes précautions, les mêmes moyens de défense étaient employés ; issues secrètes, division par quartiers indépendants ; exiguïté des issues

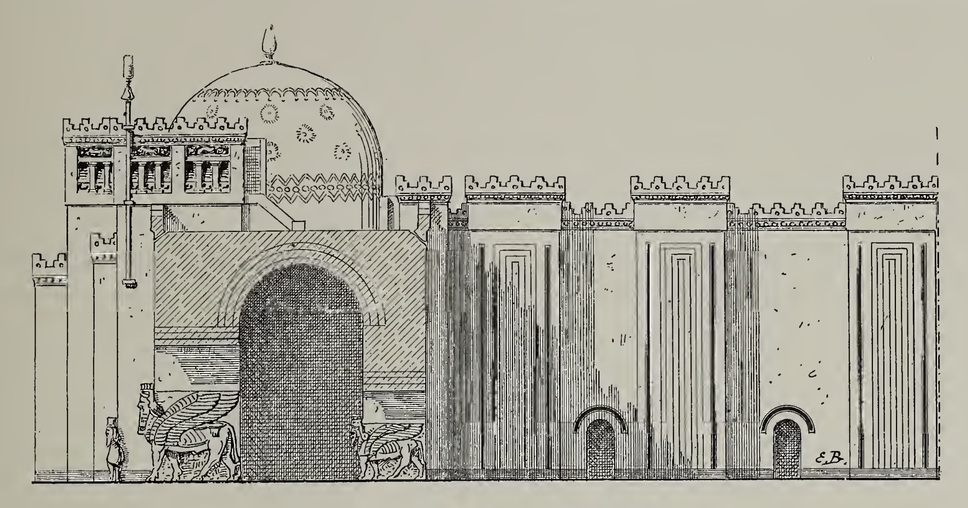


Fig. 45. — Coupe du palais de Khorsabad.

facilement défendables ; enfin même exagération dans l'épaisseur des murs.

Pour donner une idée de la richesse d'ornementation sculpturale d'un palais ninivite, empruntons à M. Place la description suivante :

« En considérant l'ensemble des bas-reliefs d'un palais assyrien, on ne peut mieux le comparer qu'à un poème épique célébrant la gloire du fondateur. »

Il est à remarquer qu'au contraire des Pharaons qui en montant sur le trône commençaient la pyramide où ils devaient dormir du sommeil éternel, les rois ninivites, pressés de vivre, commençaient immédiatement le palais destiné à abriter leurs orgies et à les mettre à l'abri des vengeances que suscitaient leurs effroyables cruautés ; ceci dit, poursuivons notre citation :

« C'est lui le héros de ces longs récits ; il est toujours en scène et tout s'y rapporte à sa personne. Comme dans les poèmes écrits, l'épopée débute par une sorte d'invocation aux esprits supérieurs représentés par les figures sacrées qui occupent les seuils. Après cette pensée donnée aux génies protecteurs de l'Assyrie, on passait à la narration elle-

même. Pendant de longues heures, l'intérêt se trouvait surexcité par une succession d'épisodes émouvants. Peuples de soldats, les Ninivites se complaisaient dans ces souvenirs qui flattaient l'amour-propre du prince et entretenaient l'esprit belliqueux de la nation. »

Les façades les plus longues du palais, celle des cours et des grandes galeries qui s'offraient les premières sur l'itinéraire des visiteurs, sont vouées de préférence aux manifestations de la pompe souveraine. Ces cérémonies, exécutées presque toujours dans des proportions colossales, montrent de longues files de prisonniers ou de tributaires se dirigeant vers le monarque. Celui-ci, reconnaissable à la place qu'il occupe, à son entourage, à ses insignes, à son attitude, reçoit ces hommages avec un calme, ou pour mieux dire avec une placidité presque dédaigneuse. Il



Fig. 46. — Scène de guerre, Nimroud.

est tantôt debout, tantôt assis sur son trône, entouré de ses officiers et de ses serviteurs. Les personnages s'y suivent processionnellement sans confusion, sans précipitation, et gardent quelque chose de cette froideur hautaine qui devaient signaler les réceptions royales.

« C'est plus loin, dans des salles plus petites et sur une plus petite échelle que le drame commence et que l'artiste manifeste plus d'entrain, de verve et d'invention. Marches, batailles, escalades de montagnes, constructions de digues (fig. 46)... Le roi prend part au combat, quelquefois à pied ou à cheval, le plus souvent sur un char attelé de coursiers magnifiques. Parfois un dieu figuré dans un disque ailé, ou bien un aigle qui plane au-dessus de la tête du monarque, semble prendre parti pour les Assyriens. »

Puis c'est une ville attaquée emportée d'assaut ; on voit bientôt une foule de prisonniers qui prennent le chemin de l'exil pour aller travailler aux monuments que le vainqueur élèvera en souvenir de sa nouvelle conquête.

« Voici, en effet, le roi lui-même qui préside à la construction du

palais. Il commande et ses soldats, le bâton levé, surveillent sur le chantier la multitude d'esclaves qui pétrissent l'argile, façonnent la brique et la transportent... puis de nouvelles guerres, de nouveaux triomphes...

« Après le carnage de l'action, on assiste à des vengeances impitoyables. Ce sont des prisonniers écorchés vifs, sciés en deux, empalés, mis en croix, ou qui ont la tête tranchée en présence du monarque, pendant qu'un scribe impassible inscrit froidement sur un papyrus le compte des têtes qui s'amoncèlent. Comme dernier trait, pour peindre ces conquérants barbares, le roi, de sa propre main, crève les yeux d'un captif qu'on lui amène avec un anneau passé dans les lèvres...

« Après ces tableaux héroïques, les scènes de chasse occupent le premier rang. Les souverains assyriens, dignes descendants de Nemrod, ont manifesté une grande passion pour cet exercice violent, véritable diminutif de la guerre...

« On le voit retiré au fond du harem, à demi couché sur un lit somptueux devant une table chargée de mets. La reine, assise en face de lui, prend part au festin. La fête est égayée par de jeunes esclaves accompagnant leurs voix des accords de la harpe...

« D'autres bas-reliefs nous font assister au détail de la vie privée de ses sujets. Des intérieurs de villes ou de maisons, mis à découvert en vertu d'une coupe géométrique très singulière, nous montrent les Assyriens occupés des soins les plus vulgaires dans leurs ménages, dressant les lits, faisant rôtir les viandes, pansant les chevaux et se livrant à divers métiers...

« Au-dessus de ces bandes de bas-reliefs dont l'effet d'ensemble vient d'être décrit, régnait un autre ruban décoratif emprunté à un élément absolument original et spécial à l'art assyrien : c'était une double rangée de briques émaillées à fond bleu sur lesquelles ressortaient des ornements empruntés à la vie végétale et animale. »

Les temples assyriens, par leur forme, rappellent les pyramides égyptiennes et ne sont pas sans analogie avec les téocalis mexicains ; en effet, le temple ou zigurat était une pyramide à étages, ordinairement au nombre de sept, et atteignait parfois une grande hauteur ; mais ce n'était pas à proprement parler un monument ; simple monticule artificiel en terre, le zigurat était habillé d'un revêtement appliqué sur une maçonnerie relativement légère ; on montait jusqu'au sommet par des plans inclinés et on arrivait à une petite chapelle, prétexte de ces éphémères constructions.

Les étages étaient peints : le premier en blanc à la chaux ; le second en noir avec du bitume ; le troisième, le quatrième et le cinquième construits en briques de diverses nuances ou vitrifiées au feu, étaient rouge, bleu et orange ; le sixième était argenté et enfin le septième doré.

La chapelle couronnant ce singulier édifice était, ainsi que son dôme, recouverte de lames d'or. Parfois des statues colossales placées sur la dernière plate-forme étaient également dorées. La hauteur de ces monuments était d'environ quatre-vingts mètres.

Nous ne connaissons les fameux jardins suspendus que par les récits

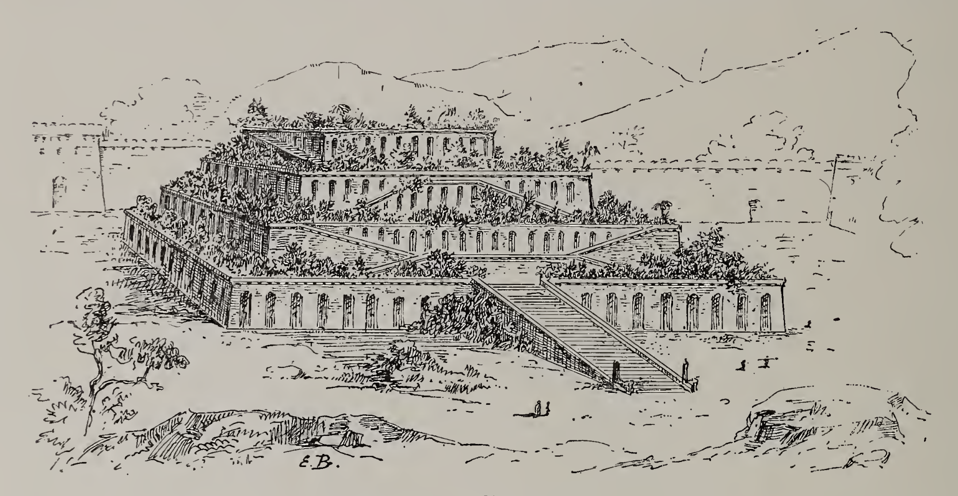


Fig. 47. — Jardin suspendu.

des anciens, le mieux est donc de citer textuellement ce qu'en dit Diodore de Sicile.

« Il y avait dans la citadelle le jardin suspendu, ouvrage, non pas de Sémiramis, mais d'un roi postérieur à celle-ci : il l'avait fait construire pour plaire à une concubine. On raconte que cette femme, originaire de la Perse, regrettant les prés de ses montagnes, avait engagé le roi à lui rappeler par des plantations artificielles la Perse, son pays natal. Ce jardin, de forme carrée, avait de chaque côté quatre plèthres, on y montait par des degrés, sur des terrasses posées les unes sur les autres, en sorte que tout présentait l'aspect d'un amphithéâtre (fig. 47). Ces terrasses, ou plates-formes, sur lesquelles on montait, étaient soutenues par des colonnes qui, s'élevant graduellement de distance en distance, supportaient tout le poids des plantations ; la colonne la plus élevée, de cinquante coudées de haut, supportait le sommet du jardin, et était de niveau avec les balustrades de l'enceinte. Les murs, solidement construits à grands frais, avaient vingt-deux pieds d'épaisseur, et chaque issue

dix pieds de largeur. Les plates-formes des terrasses étaient composées de blocs de pierre dont la longueur, y compris la saillie, était de seize pieds sur quatre de largeur. Ces blocs étaient recouverts d'une couche de roseaux mêlés de beaucoup d'asphalte; sur cette couche reposait une double rangée de briques cuites cimentées avec du plâtre; celles-ci étaient, à leur tour, recouvertes de lames de plomb, afin d'empêcher l'eau de filtrer à travers les atterrissements artificiels, et de pénétrer dans les fondations. Sur cette couverture se trouvait répandue une masse de terre suffisante pour recevoir les racines des plus grands arbres. Ce sol artificiel était rempli d'arbres de toute espèce, capable de charmer la vue par leur dimension et leur beauté. Les colonnes s'élevaient graduellement, laissaient par leurs interstices pénétrer la lumière, et donnaient accès aux appartements royaux, nombreux et diversement ornés. Une seule de ces colonnes était creuse depuis le sommet jusqu'à la base; elle contenait des machines hydrauliques qui faisaient monter du fleuve une grande quantité d'eau, sans que personne pût rien voir à l'extérieur. »

Du pont de Sémiramis, de la tour de Babel il ne reste rien; le peu de données qu'on a sur ces constructions importantes sont très vagues et tiennent beaucoup plus de la légende que de l'histoire.

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

Le caractère principal de l'architecture assyrienne est donné par la forme rectangulaire pour les grandes lignes, et celle plein cintre, ou demi-cercle, pour les ouvertures, combles et coupoles.

L'aspect extérieur est d'une grande simplicité, de grandes lignes

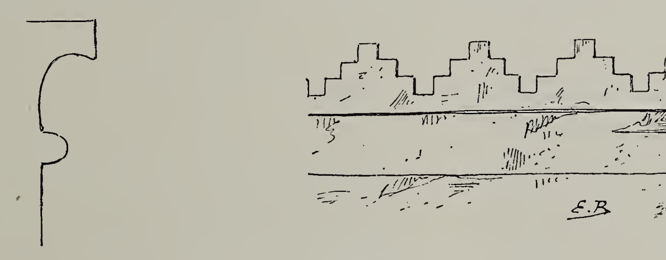


Fig. 48. — Corniche.

Fig. 49. — Merlons de couronnement.

horizontales à la partie supérieure avec la gorge égyptienne pour corniche (fig. 48); cette gorge est parfois décorée de rosaces ou de feuilles en forme de palmes, ou encore surmontée de merlons, comme le prouvent de nombreux fragments retrouvés dans les fouilles (fig. 49).

Une particularité aussi, est l'absence totale de piliers ou colonnes; nulle part, dans les monuments mis au jour, on n'a retrouvé trace de points d'appui isolés ; de grandes salles entièrement pavées en briques ne pouvaient donc être couvertes qu'en bois ou voûtées ; cette absence s'explique par la nature même des matériaux employés par les Assyriens ; ces briques crues ou mal cuites devaient difficilement se prêter à la construction de supports isolés, piliers ou colonnes, qui sur une section relativement restreinte sont soumis à des efforts de compression considérables.

Le seul exemple de colonne que nous connaissions provient d'un bas-relief (fig. 50) ; mais il ne faut peut-être voir là qu'une fantaisie du sculpteur, qui, en voyageant chez d'autres peuples, aurait pu avoir connaissance de cet élément de construction.

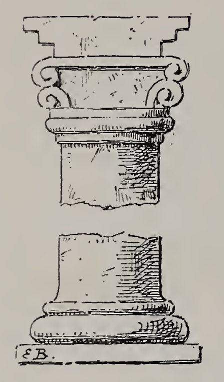


Fig. 50. — Colonne figurée sur un bas-relief.

La deuxième forme caractéristique dont nous avons parlé, la voûte, recouverte en terrasse, est la conséquence des matériaux de petit appareil, tel que la brique, qu'employaient presque exclusivement les Assyriens. Les fouilles opérées ont mis au jour des égouts voûtés en plein cintre et même en ogive ; les recherches faites à Khorsabad ont fait retrouver des portes de villes voûtées, qui mesurent jusqu'à six mètres d'ouverture. Cette connaissance de la structure des voûtes a permis la construction de grandes salles en berceau, que les Egyptiens remplaçaient par leurs salles hypostyles, véritables quinconces de colonnes.

Les Assyriens sont regardés comme les inventeurs de la voûte et de la coupole ; c'est sur cette même terre de l'Asie occidentale que nous verrons plus tard renaître ces formes dans l'architecture arabe.

La décoration intérieure que nous avons décrite en parlant de l'architecture se complétait, pour la partie voûtée, d'une série de côtes concaves décorées d'un cours d'ornement surmonté de palmes (fig. 51) ; cette figure donne en même temps un exemple de l'ornementation sculpturale employée dans les palais.

Le mode de construction, la nature des matériaux obligèrent les constructeurs à donner peu de saillie aux formes de l'architecture ; la polychromie et le bas-relief furent largement employés pour compenser la pauvreté des formes ; au-dessous du couronnement horizontal, ces constructions, qui n'ont jamais qu'un étage, étaient décorées de pilastres peu

saillants, remplis par une série de rectangles, formant des cadres comme on peut le voir (fig. 45).

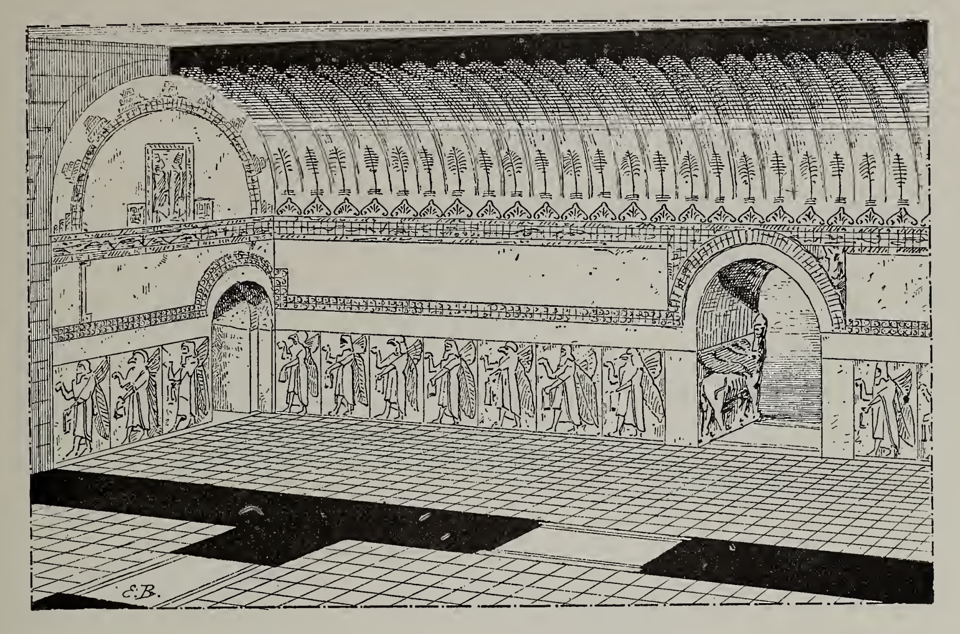


Fig. 51. — Coupe du palais de Nimroud à Ninive.

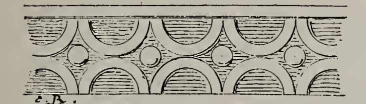
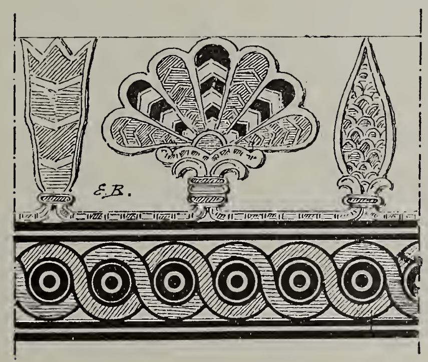


Fig. 52. — Ornement courant.



Fig. 53. — Ornement courant.



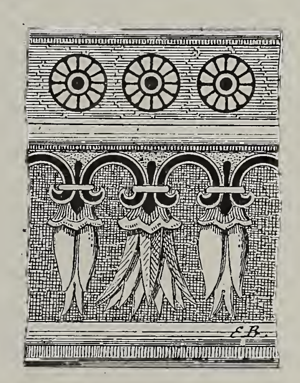


Fig. 54, 55. — Ornements peints.

L'ornementation courante, très pauvre, consiste souvent en une monotone répétition de palmettes, de fleurons ; des dessins naïfs, composés d'arcs de cercles et de boutons (fig. 52); des divisions verticales

espacées irrégulièrement et remplies de rosaces et de figures géométriques, carrés, arcs de cercles, cercles concentriques (fig. 53). Plus caractérisée est l'ornementation peinte, de beaux motifs courants, mélange de motifs empruntés à la nature végétative et de lignes géométriques forment un dessin harmonieux que vient encore rehausser la couleur (fig. 54, 55).

Le règne animal fournit aussi son appoint à la décoration; ici on est forcé d'admirer la vérité des mouvements, la pureté des contours, la



Fig. 56, 57. — Fragments d'ornementation.

robuste musculature si bien mise en relief par une exagération savante (fig. 56, 57).

LA SCULPTURE

Les Orientaux ont toujours considéré la nudité comme une honte, et



Fig. 58. — Bas-relief de Nimroud.

non seulement les Babyloniens et les Assyriens n'allaient jamais nus,

mais encore, ils se couvraient de vêtements très longs, dissimulant toutes les formes ; cette opprobre, ce préjugé contre le nu, a empêché les statuaires de produire des œuvres d'art en rapport avec leur talent, et on verra plus loin que, ne pouvant reproduire ce qu'ils ne connaissaient pas, ils se sont largement rattrapés sur les sujets, dont le libre examen était permis à leur yeux.



Fig. 59. — Bas-relief de Nimroud.

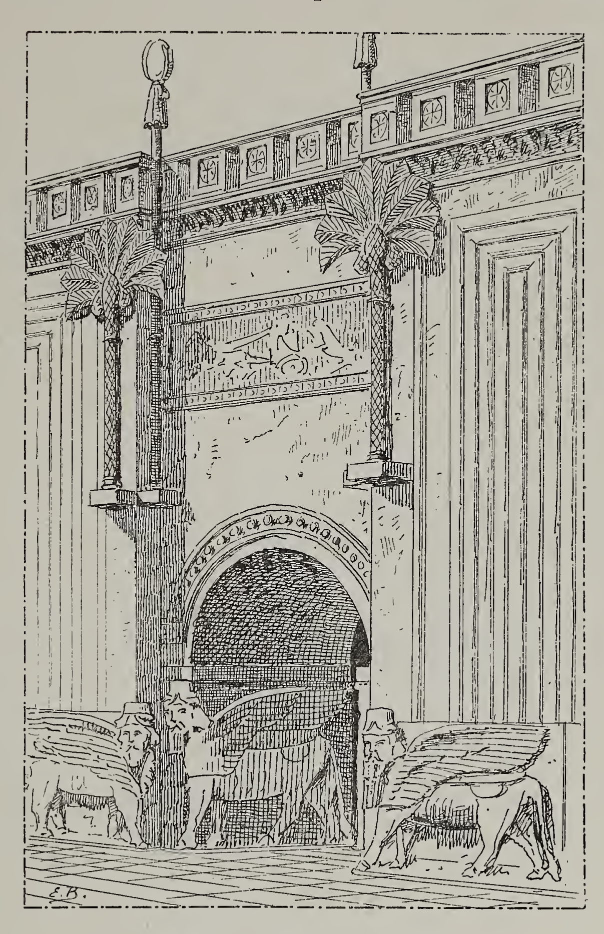


Fig. 60. — Entrée d'un palais.

Dans les scènes qu'affectionne la sculpture assyrienne ce qu'on retrouve le plus fréquemment sont, comme chez les Egyptiens, des scènes de la vie réelle, et, plus spécialement, de la vie des souverains. Les rois sont représentés dans leurs lourds costumes, vêtus d'une longue robe et couverts de la tiare ; parfois, c'est un combat d'un souverain contre un monstre fantastique (fig. 58) ; les hommes sont représentés avec une longue barbe dessinée carrément, et rayée de petites boucles rangées parallèlement, chaque ligne de boucles séparée de l'autre par un espace formé de longues boucles droites ; les cheveux, plats sur la tête, retombent sur les épaules en faisant une pomme de petites frisures. Les

figures symboliques, empruntent leur caractère mystique à la mythologie locale, les prêtres par exemple sont représentés avec des ailes, et une tête d'aigle surmontée d'une crête (fig. 59).

Quand, dans un ordre d'idées plus réaliste, l'artiste assyrien pouvait saisir son modèle sur le vif, les animaux par exemple, il a montré des qualités qui font encore de ses œuvres des merveilles de la statuaire, telle est la Lionne blessée du Musée Britannique. Les scènes sanguinaires sont fréquentes, mais le caractère propre est plutôt la férocité que la vérité d'expression ; toujours des visages farouches d'un type stéréotypé, des yeux d'une fixité stupide et brutale.





Fig. 61. — Taureau ailé.

Fig. 62. — Relief de Khorsabad.

Les taureaux ailés androcéphales, c'est-à-dire taureaux portant une tête humaine, étaient des productions mythiques ; ils étaient disposés aux portes des palais et semblaient en défendre l'accès (fig. 60); leur corps puissant, le développement des muscles, la pose naturelle des membres, leur tête majestueuse font de ces monstres le produit le plus idéal de la plastique assyrienne (fig. 61).

Comme dernier exemple nous donnerons l'homme étouffant un lion, ce magnifique spécimen retrouvé à Khorsabad (fig. 62).

La sculpture de revêtement exécutée en bas-relief était faite sur un marbre tendre appelé vulgairement albâtre.

POLYCHROMIE ET PEINTURE

La polychromie paraît avoir été employée par les Assyriens d'une manière plus discrète qu'en Egypte, tandis que dans la vallée du Nil les bas-reliefs sont entièrement recouverts de peinture, en Mésopotamie, on se borne à se servir des couleurs pour rehausser certains détails, par exemple : les cheveux, les tiares, les chaussures, etc., points lumineux qui donnaient du mouvement au sujet, sans être monotones ; jamais les fonds n'étaient couverts de peinture.

La peinture (intérieure et extérieure) était mariée avec les couleurs miroitantes des briques et carreaux émaillés que nous examinerons bientôt.

SCIENCES, INDUSTRIES

Outre l'astronomie, dont, paraît-il, la Chaldée fut le berceau, les peuples de la Mésopotamie possédèrent des connaissances profondes en mathématique, en botanique et en histoire naturelle; sous le rapport de l'industrie, on peut remonter jusqu'à l'âge de pierre.

Nous aurons la discrétion de ne pas remonter si haut, nous contentant de dire que dès la période historique, le fer, qui ne vient que postérieurement au bronze, était connu et employé ; de plus on a retrouvé dans les fouilles des objets d'acier trempé, industrie qui, perpétuée par la tradition, a peut-être enfanté le célèbre acier de Damas, dont les procédés de fabrication ont été longtemps perdus.

C'est à la connaissance des métaux durs et trempés qu'on attribue la puissance militaire de Ninive ; les Assyriens, peuple guerrier par excellence eurent la passion des armes. Outre les spécimens remarquables retrouvés dans les fouilles, les bas-reliefs nous montrent tout un arsenal, qui n'a rien à envier à aucun autre peuple. Quant aux ustensiles de fer, on en a retrouvé à profusion des exemples.

Le travail du bronze, de l'or et de l'argent était arrivé à un haut degré de perfection ; les auteurs grecs racontent que les métaux précieux, finement travaillés, étaient libéralement employés dans la décoration des édifices ; il n'en est resté aucune trace; mais ne doit-on pas voir là

l'effet de la sollicitude des divers conquérants, soucieux de mettre à l'abri ces matériaux inestimables.

Le travail de l'argile fut poussé au plus haut point : des tablettes molles recevaient l'écriture, permettaient la rédaction des actes ; puis étaient cuites ; ce devait être quelque chose de bizarre, que l'étude d'un notaire d'alors, en admettant que ce pilier des sociétés modernes existât chez les Assyriens. Chaque citoyen de Ninive ou de Babylone avait son cachet qui lui tenait lieu de signature, celui qui n'en avait pas signait d'un ou plusieurs coups d'ongle, procédé qui, en cas de contestation, devait bien désespérer les experts en écritures.

Nous avons donné (fig. 44) un exemple de ces cachets, qui étaient faits en terre, en cailloux et souvent en pierre précieuse.



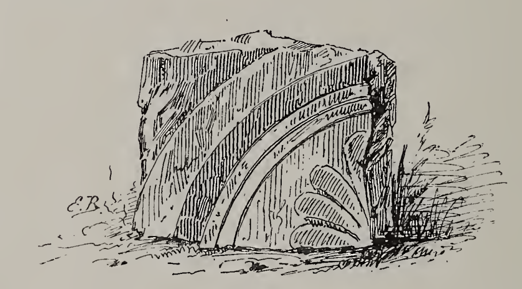


Fig. 63, 64. — Fragments de terre cuite émaillée.

La pierre faisant défaut, la fabrication de la brique devint une des principales branches de l'industrie ; les briques étaient faites, crues et séchées à l'ardent soleil de la Mésopotamie ; on faisait aussi des briques cuites. Les briques crues, moins résistantes, et se désagrégeant facilement sous l'influence de l'eau, étaient employées dans les murs intérieurs des bâtiments ; elles étaient hourdées avec un mortier composé de paille hachée et de bitume ; les autres briques employées à l'extérieur ne présentaient d'autre différence que la cuisson.

Les briques émaillées recevaient un émail coloré d'oxydes métalliques ; elles étaient blanches, bleues, rouges, jaunes, suivant qu'on employait l'oxyde de fer, l'oxyde de cuivre, d'étain, etc.

Nous avons vu plus haut que les briques étaient toujours fabriquées spécialement pour l'édifice qu'on se proposait d'ériger sur l'ordre d'un souverain ; elles recevaient un cachet spécial, signature de monarque ; cette coutume a été d'un grand secours pour la classification chronolo-

gique des monuments mis au jour, aussitôt que la science moderne eut permis de déchiffrer les mystérieux caractères cunéiformes.

Nos musées possèdent de beaux exemples de terres émaillées; nous donnons ici (fig. 63, 64,) deux curieux spécimens que conserve la manufacture de Sèvres; ces briques proviennent des ruines de Babylone et sont âgées d'environ quarante siècles.





STYLE PERSÉPOLITAIN

Pendant que les peuples Sémites créaient de toutes pièces la grande civilisation assyro-chaldéenne, le pays situé à l'orient du Tigre, entre la mer Caspienne et le glofe Persique, était peuplé par un rameau aryen composé des Mèdes qui habitèrent le versant sud de la mer Caspienne et les Perses la contrée au nord du golfe Persique, l'ensemble des deux pays est connu sous la dénomination d'Iran.

Ces peuples, communs d'origine, qui devaient jouer un rôle politique considérable dans l'histoire, se trouvaient placés dans des milieux différents ; les vallées de la Médie étaient fertiles ; mais la Perse, région des plaines, ne présentait qu'une terre aride, des marécages infestés et un soleil ardent ; comme il en est encore de nos jours, ce peuple placé dans des conditions d'existence particulièrement difficiles, se forma lentement, mais robuste, résistant et trempé pour ainsi dire par l'ardeur de son soleil et la dureté de son sol. Cependant ce n'était pas un peuple dans le sens absolu du mot, mais une confédération de tribus ou grandes familles indépendantes les unes des autres et sans aucune cohésion. Chez les Mèdes, Cyaxare forma une armée et attaqua les Assyriens, mais dût s'arrêter au milieu de ses succès pour tenir tête à une invasion des Scythes, qui, après de premiers succès, marqués par sept années de domination furent chassés. Cyaxare reprit alors ses projets et s'alliant avec le gouverneur de Babylone, il renversa la puissance de Ninive et mourut peu de temps après laissant l'empire des Mèdes à son fils Astyage, prince faible et adonné aux plaisirs.

Cyrus, un berger, un homme du peuple, qui avait acquis une grande influence sur ses compagnons, parvint à leur persuader qu'il fallait secouer le joug des Mèdes, et que les riches vallées du nord devaient devenir terres perses. Aidé par la trahison d'un général mède, il parvint à renverser Astyage, prit sa place, et réunit sans sa domination la Médie et la Perse.

Dès lors l'ambition de Cyrus ne connut plus de bornes, il conquit toute l'Asie Mineure et son fils Cambyse acheva son œuvre par la conquête de l'Egypte.

Darius Ier organise les immenses États composant l'empire des Perses, c'est l'apogée de leur puissance.

L'empire fondé par Cyrus dura deux siècles et vint se briser contre un écueil à peine soupçonné, le peuple grec qui entrait dans l'histoire.

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

A l'encontre des autres civilisations la puissance des Perses se trouva dès l'origine portée au plus haut point; ici, pas de gestation lente, aucun travail de perfectionnement, on trouve des connaissances acquises chez les peuples vaincus, on leur emprunte leurs artistes; l'art de Babylone, de Ninive, de l'Egypte est absorbé par les vainqueurs; c'est un événement précurseur de l'absorption de l'art grec par les Romains victorieux.



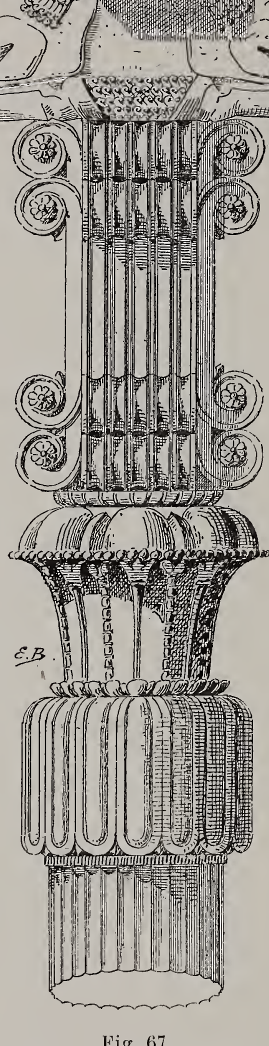
Fig. 65. — Cyrus à Persépolis.

Le génie pratique des Aryens, les conduisit à s'assimiler les arts des anciennes civilisations, aussi l'architecture, la sculpture ne sont-elles que des imitations, presque des copies des monuments est de bas-reliefs de la Mésopotamie et de la vallée du Nil. On retrouve dans l'architecture de la Perse, la corniche égyptienne, le globe ailé, où le globe est remplacé par un personnage; de l'Assyrie, la simplicité des formes extérieures, les voûtes et



Fig. 66. — Bas-relief à Persépolis.

les coupoles, dans les sculptures, les grands taureaux de Persépolis ne présentent pas de grandes différences avec ceux de Ninive, on retrouve le même groupement des personnages, les mêmes formes de barbes et coiffures, les mêmes dessins des ailes (fig. 65). Aux Grecs ils prirent des formes d'architecture, l'emploi des rinceaux et de nombreux détails d'ornementation.


Fig. 67.
Colonne à Persépolis.

Dans les bas-reliefs le costume aryen est plus simple que celui des Ninivites (fig. 66). Cependant, les traditions aryennes, les matériaux employés chez les Mèdes, ceux de la contrée, amenèrent les Perses, tout en copiant les arts des autres peuples, à donner à leurs édifices un caractère spécial par l'emploi des colonnes qu'ils construisirent avec une légèreté jusqu'alors inconnue. Ils avaient en abondance le calcaire et le marbre, et, malgré la résistance de ces matériaux, ils suivirent les errements des Assyriens en construisant des murs énormes hors de proportion avec la qualité de la matière et les dimensions restreintes des parties composant l'ensemble des palais.

Les colonnes, dans l'architecture perse méritent une mention spéciale; jamais le diamètre n'avait été réduit à ce point, par rapport à la hauteur, un treizième environ; elles étaient faites de blocs de marbres reliés par des crampons métalliques. Ces colonnes, qui atteignaient parfois jusqu'à 20 mètres de hauteur comme à Persépolis, étaient élégantes, gracieuses plutôt que belles; les éléments qui les composaient étaient empruntés à l'Egypte, à l'Assyrie et enfin à la Grèce. Au-dessus d'une base en cloche renversée, un fût cannelé grec, svelte et légèrement galbé, puis un premier chapiteau, mélange de motifs égyptiens et grecs, enfin une partie carrée, décorée de volutes et cannelures, surmontée d'un double demi-taureau, bélier, ou licorne (fig. 67).

La religion mazdéenne ne comportait ni temples ni tombeaux; les oiseaux de proie étaient chargés de l'ensevelissement des cadavres, et ces singuliers fossoyeurs s'acquittaient fort bien de la besogne qui leur était confiée.

Les palais étaient construits sur de vastes plates-formes ; celle qui supportait le palais de Darius a encore 15 mètres au-dessus du sol ; on y accédait par de larges escaliers ou rampes douces, pour piétons et cavaliers, ces sortes de plans inclinés étaient très larges et entièrement construits en marbre blanc. La décoration, tant en ce qui touche à la sculpture qu'à la polychromie, était empruntée à l'Assyrie dont les produits émaillés venaient décorer les palais de Persépolis, de Pasargade et de Suse.



LA CÉRAMIQUE

La céramique est l'art de fabriquer des vases et des ustensiles de terre, de grès, de faïence, de porcelaine, etc. ; en un mot tous les objets en terre.

Consacrant dans cet ouvrage des articles spéciaux à la faïence et à la porcelaine, nous ne tiendrons pas compte ici de la riche nomenclature des variétés de la céramique, ne retenant que ce qu'on désigne sous le nom de terre cuite, c'est-à-dire les objets tirés de l'espèce de terre grasse appelée argile; nous en étudierons, la fabrication, ainsi que l'emploi qui en est fait en architecture.

La fabrication de la poterie a dû suivre de près l'usage que les premiers humains firent du feu ; on peut admettre que comme dans presque toutes les découvertes primitives, le hasard eut le principal rôle; un morceau de terre agileuse, séché et exposé au feu, fut une révélation, et devint bien vite la matière utile, qui permettait la confection des premiers objets usuels, tels que coupes, sébilles et plats de toutes sortes. Il n'y a donc pas lieu d'aller si loin chercher des origines, qui ne seraient d'ailleurs qu'hypothétiques, et réclameraient plus d'imagination que de recherches; il nous semble préférable de prendre l'art du céramiste, au moment où nous le voyons apparaître dans l'histoire, et où, sous forme de matériaux, ou d'éléments de décoration, il vient donner à l'architecture des matériaux factices et des ornements modelés qui suppléeront aux matières propres à la construction, qui font défaut dans certaines contrées; nous verrons que même les peuples les mieux partagés sous le rapport des riches ressources que donne le sol, demandèrent à la

céramique sa polychromie, et à ses émaux leurs couleurs vitrifiées, si chatoyantes et si belles, sous le rayonnement du soleil.

Les plus anciens spécimens de terre cuite que possèdent nos musées proviennent des fouilles de Ninive et de Babylone. Est-ce à dire que les peuples de la Mésopotamie furent les créateurs de la céramique ? nous nous garderons bien de l'affirmer, nous contentant de dire, et en cela d'accord avec presque tous les auteurs, que c'est chez les peuples de l'Asie occidentale que sont observées les premières tentatives et les premières applications ; les Egyptiens pourtant nous ont laissé des exemples de poteries nues et vernissées fort remarquables, comme le prouvent nos figures 40, 41, 42 et 43, mais qui par la pureté même de leurs formes semblent devoir être classées dans une période postérieure ; nous laisserons donc aux Babyloniens et aux Assyriens l'honneur de l'antériorité.

Ces peuples, en outre des divers objets d'usage, communs sauf quelques différences de formes, à tous les peuples, fabriquaient pour leurs constructions la brique crue et cuite. La brique crue était formée dans un moule démontable, en bois ou en pierre, et était marquée d'un cachet ; simplement séchée au soleil, elle était, comme nous l'avons vu, employée dans la construction des murs intérieurs. Ces briques avaient $0^{m},32$ de long sur $0^{m},10$ de large. La brique cuite, fabriquée de même, était, après dessiccation, rangée sur le sol, chacune espacée de l'autre, pour laisser des canaux d'air ; sur ces premières rangées était étalé un lit de branchages secs, puis une autre couche de brique et ainsi de suite.

Pour les briques émaillées, les Assyriens les moulaient dans des moules spéciaux où étaient sculptées des empreintes d'ornements qui devaient décorer la face destinée à rester apparente, comme le montrent nos figures 63 et 64 ; séchées d'abord, ces briques étaient ensuite cuites légèrement, puis recevaient la couleur, étaient recouvertes d'une glaçure vitreuse, et enfin subissaient une deuxième cuisson.

Le bleu pâle, le jaune, le vert olive et le blanc, étaient les couleurs les plus généralement employées, le rouge et le noir étaient très rares ; la brique émaillée devint l'ornement principal de l'architecture.

Parmi les objets en terre cuite, nous devons encore citer : les cachets, les tablettes qui tenaient lieu de papier ; dans un autre ordre, des vases, la jarre ovoïde à fond pointu, et enfin des cercueils.

Chez les Egyptiens, les briques crues étaient composées avec une terre noire et argileuse corroyée avec de la paille hachée ; cuites au

soleil, ces briques avaient $0^{m},60$ de long sur $0^{m},28$ de large. Ils faisaient aussi usage de la brique cuite.

Les Phéniciens, qui furent les initiateurs des Grecs dans les arts, fournissaient au monde entier les objets en terre cuite, que leurs navires allaient porter jusqu'en Gaule, en Espagne et dans les îles du nord qui furent plus tard l'Angleterre.

Laissant les Hébreux fabriquer des plaques d'argile pour élever des monuments à la gloire des Pharaons égyptiens, nous aborderons dès maintenant la céramique grecque.

Les vases grecs dont on trouvera des exemples, figures 151, 152, 153 (style grec), sont tous exécutés en pâte tendre; leur cuisson, qui se faisait à feu nu, était faite à basse température. On peut distinguer ces vases en deux espèces : les poteries tendres mates, et les poteries lustrées. Les objets en poterie mate sont en général des ustensiles domestiques, des récipients destinés à contenir du vin, de l'huile, des olives, etc., c'est-à-dire les amphores, les coupes, les plats et autres objets servant à préparer et à contenir l'alimentation. Les poteries lustrées étaient les vases de sacrifice, décoratifs, d'ornement pour les festins, etc. La manière de traiter la terre donnait la couleur; ainsi le simple polissage du tourneur donnait le rouge brique; le noir, très brillant, servait à l'ornementation; et enfin, par un glacis noir transparent, on obtenait, par le mélange de la couleur chaude de la terre et la teinte noire du glacis une couleur brune ou marron foncé. D'autres couleurs, le blanc, le violet presque rouge, ont été aussi employées posées à plat et cernées de traits, verts, bleus, noirs, jaunes, ou rouges, qui en arrêtaient les contours. Ces couleurs employées dans la décoration des vases n'étaient pas vitrifiables; simples pâtes colorées, elles durcissaient à la cuisson en même temps que la terre composant le vase lui-même.

La céramique grecque se montre à nos yeux sous plusieurs formes; la fabrication des briques, inutile en Grèce où les plus beaux matériaux abondent, est pratiquée dans les colonies, dans la grande Grèce. Nos musées sont remplis de ces magnifiques exemples de tuiles décorées, d'antéfixes, d'acrotères, de chéneaux, où la valeur de la composition n'est égalée que par le fini du moulage et la grâce du modelé... Vient enfin le statuaire en terre cuite, dont nous possédons de nombreux spécimens. Les statuettes grecques présentent toutes les qualités de la plastique, à laquelle Phidias a donné le plus haut degré de perfection.

Chez les Etrusques, nous trouvons la poterie noire qui marque une phase bien tranchée dans l'art céramique, et dont on trouvera un

exemple dans notre étude spéciale du style étrusque. Voici, d'après M. Bosc, le procédé par lequel les Etrusques obtenaient la terre noire :

« Quand leurs poteries étaient sèches et prêtes pour l'enfournement, au lieu de les mettre au four à la manière ordinaire, les potiers auraient placé ces vases dans des *cazettes*, remplies ensuite de copeaux et de sciure de bois; puis ces cazettes, lutées convenablement, étaient placées dans le four. Les copeaux et la sciure de bois se carbonisaient et produisaient une fumée qui, condensée dans l'intérieur des cazettes, colorait en noir les vases. »

La terre cuite nue est aussi très largement représentée dans l'art étrusque, et notre musée du Louvre montre de magnifiques pièces dont notre sarcophage (fig. 161) donne un exemple.

Chez les Romains, la céramique est effacée par la sculpture et l'orfèvrerie, on rencontre cependant de nombreux objets d'usage exécutés en terre; grands constructeurs, les Romains se servirent de la brique dans toutes les contrées où la pierre faisait défaut; ils employèrent d'abord la brique crue, puis la brique cuite, et en portèrent la fabrication à un tel degré de perfection, qu'ils purent construire avec, des piliers, des colonnes, des couronnements, etc. ; ils employèrent trois dimensions différentes, mais toutes sur forme carrée; $0^{m},60$ de côté sur $0^{m},06$ d'épaisseur, $0^{m},45$ sur $0^{m},05$ et $0^{m},20$ sur $0^{m},04$.

L'art chrétien conserve les traditions du monde antique, mais la céramique est plutôt employée comme matériaux, sous forme de brique et carreaux émaillés, de revêtement.

Les Arabes, venant au moment où l'ancien monde travaille à reconstituer une nouvelle civilisation, héritent des connaissances asiatiques et de Byzance, et avancent très loin dans l'art céramique; les magnifiques carreaux émaillés des mosquées d'Asie et d'Afrique, d'Espagne et de Perse, attestent d'une science profonde des couleurs et des mélanges chimiques; ils produisent des carreaux à reflets métalliques, obtiennent le beau verni bleu verdâtre, que donne le mélange du cuivre et de la potasse, et enfin des vases couverts d'un émail mordoré et cuivré.

Pendant l'époque romane, la céramique ne produit en France, que de grossiers ustensiles, de grandes coupes d'argile, recouvertes d'un vernis vitrifié, que l'on plaçait aux frontispices des églises, et des carreaux en terre cuite, quelquefois ornés d'un émail, qui servaient de pavé dans les églises ou dans les habitations seigneuriales.

La période féodale jusqu'au XVe siècle ne nous montre que quelques perfectionnements de détails acquis, dans les procédés de vernissage et

dans la manière de composer ou d'appliquer l'émail sur la terre cuite, sujet que nous nous réservons de traiter spécialement plus loin. Mais un fait que nous ne pouvons passer sous silence est l'apparition, à la fin du XIVe siècle, des *grès cérames,* dont les merveilleux produits sont encore très appréciés. Le grès cérame est obtenu : en mélangeant du grès réduit en poudre avec de l'argile siliceuse ; la cuisson, assez longue, demande environ cinq à six jours ; pendant ce laps de temps, on projette dans le four du sel marin que la température très haute, nécessaire à la cuisson, vaporise. Les vapeurs provenant du chlorure de sodium se combinent avec la terre et produisent un silicate alcalin qui donne ce vernis particulier qu'on remarque sur les poteries de grès. L'Allemagne, la Flandre, et en France, Beauvais, surent donner à leurs productions une véritable valeur artistique.

Pendant la Renaissance, nous ne ferons que citer de beaux travaux de Bernard Palissy, des faïenceries de Nevers et d'Italie, les statuettes émaillées de Lucca della Robbia, priant nos lecteurs de voir à l'article que nous consacrons spécialement à la faïence.

Il nous faut arriver à l'époque contemporaine pour assister à la véritable renaissance de la céramique architecturale et, grâce aux belles productions de nos céramistes, au talent de nos artistes, nous pouvons au moment où nous écrivons, en admirant les magnifiques dômes émaillés du Champ de Mars, avoir l'illusion d'une résurrection splendide des beaux édifices d'Assyrie.



STYLES PHÉNICIEN ET HÉBREU

Le prophète Isaïe a appelé la Phénicie « la foire des nations ». En effet, par sa situation géographique, par cette immense étendue de littoral pour une surface très restreinte, ce pays n'était qu'une langue de terre, baignée par la Méditerranée, qui ne laissa à ses habitants, incapables de trouver des ressources suffisantes sur ce sol étroit, d'autre alternative que de subsister par le commerce, et de prélever par ce rôle d'intermédiaires des biens qui leur faisaient défaut, sur les transactions des autres peuples.

Les Phéniciens étaient-ils Sémites ou appartenaient-ils à la race chamitique? C'est un point qui n'est pas arrêté, et qui d'ailleurs, n'a ici qu'une importance très secondaire; nous dirons seulement que, autant qu'on a pu reconstituer leur type, ils paraissent très rapprochés de la branche sémitique. De plus, l'analogie frappante des deux langues paraît laisser peu de place à l'incertitude.

Comme l'histoire nous en offre de nombreux exemples, la Phénicie, sans importance propre, devint une grande puissance par sa marine et ses colonies. Admirablement placée entre le monde ancien, la riche Asie, l'Europe et l'Afrique, elle fut le grand marché universel. Ses hardis marins lui conquirent l'empire de la mer Méditerranée, fondèrent de puissantes colonies parmi lesquelles brillent les noms de Carthage, d'Hippone, d'Utique, de Gadès, et tant d'autres; ils portèrent en Afrique,

en Italie, en Gaule, les produits de l'industrie asiatique; passant le détroit de Gibraltar, ils firent, croit-on, des voyages de circumnavigation autour de la grande péninsule africaine, contournèrent l'Ibérie et allèrent jusque dans la Grande-Bretagne porter les éléments de civilisation, abrégeant ainsi peut-être de plusieurs siècles la marche de l'humanité vers la lumière.

Le résumé historique de la Phénicie peut être divisé en trois périodes :

L'époque de la puissance de Sidon jusqu'à sa destruction par les Philistins (1200 avant Jésus-Christ).

La suprématie de Tyr, jusqu'à sa lutte contre Nabuchodonosor II, roi de Babylone et de Ninive (575 avant Jésus-Christ).

Enfin, celle de la puissance de Carthage jusqu'à sa conquête par les Romains (300 ans avant Jésus-Christ).

L'ARCHITECTURE PHÉNICIENNE

Il ne nous est parvenu aucun document pouvant permettre de juger de l'art architectural des Phéniciens autrement que par les récits des anciens; cependant nous devons noter en passant les fameuses citernes taillées dans le roc, et les remparts d'Arad, construction presque mégalithique, composée de blocs de pierre sans aucun ciment; mais ces restes, malgré leur imposante grandeur, ne peuvent nous intéresser beaucoup au point de vue spécial du style, où nous nous sommes placés.

Tyr, la plus célèbre des villes de Phénicie, ne semble pas avoir occupé un espace bien considérable eu égard au nombre de ses habitants; ses maisons étaient élevées de plusieurs étages, ce qui l'exposa souvent à être détruite par les tremblements de terre, fréquents dans cette partie de l'Asie.

On croit que les Phéniciens employèrent peu la pierre dans leurs constructions; peuple de marchands, essentiellement pratiques, et plus habiles artisans que soucieux des arts, enfin, pressés de jouir de leurs travaux, ils construisirent avec le bois que le Liban fournissait en abondance et qu'ils durent savoir admirablement employer, parce qu'ils étaient d'habiles constructeurs de charpente navale.

Les auteurs grecs font mention d'un temple d'Hercule à Tyr et en parlent comme d'un ouvrage superbe; ils racontent qu'Hiram, roi de Tyr et de Sidon, éleva des temples à Astarté, la belle divinité phénicienne, et

qu'il joignit la ville à une île voisine par un môle longtemps célèbre, travail qui semble indiquer une connaissance avancée de l'art de l'ingénieur.

Nous savons enfin, par la Bible, que c'est à des artistes phéniciens que Salomon eut recours, pour la construction du Temple de Jérusalem; que c'est à Sidon que prit naissance l'industrie du verre et que les Phéniciens



Fig. 68. — Tombeau à Amrith.

excellaient à le tailler, à le colorer, et savaient aussi y appliquer la dorure. Nous reparlerons de la verrerie phénicienne, dans l'article spécial traitant de « la verrerie ».

Les explorations de M. E. Renan sur la côte de Syrie ont jeté une grande lumière sur les monuments phéniciens; sanctuaires, hypogées et tombeaux, présentant pour la plupart le caractère primitif que nous avons constaté aux remparts d'Acad. Cependant, les monuments d'Amrith, mélange des architectures égyptienne et assyrienne (fig. 68), donnent de précieux modèles de ce qu'était cet art hybride, qui n'a rien créé, rien produit d'original, se contentant d'emprunter aux peuples qui avaient précédé, leurs procédés, leurs ornements et leurs arts.

La statuaire et les bas-reliefs n'ont rien laissé non plus qui nous puisse intéresser; puisés aux mêmes sources que l'architecture, ils en présentent les mêmes qualités et défauts, et, en tant qu'œuvres d'art, sont bien inférieurs à leurs modèles.

Il n'en est pas de même dans les arts industriels. Là, où le génie artistique était absent, l'habileté de la main était remarquable, les produits gracieux; arts en miniature qui, malgré le goût et l'ingéniosité, ne s'élèvent pas à la hauteur de conceptions artistiques, et ne sont encore que du métier, habile oui, mais seulement du métier. Et peut-être a-t-on pu dire, « l'article de Tyr », comme on dit maintenant « l'article de Paris ». Et, en effet, ne disait-on pas la pourpre phénicienne, les armes phéniciennes et tant d'autres spécialités que l'heureuse adresse des artisans phéniciens avait rendues sans rivales dans le monde ancien?

Une obscure tribu sémitique, venue de l'Arabie, s'étendit sur l'Asie occidentale et fut le tronc d'où devaient sortir les Assyriens et les Israélites.

Nous avons déjà vu les premiers: les seconds, Hébreux ou Israélites, se fixèrent dans la vallée du Jourdain, et se trouvèrent placés ainsi sur la seule route praticable alors entre l'Egypte et la Mésopotamie.

Les Hébreux, nomades, n'ont possédé ni arts, ni sciences, ni industrie. Et pourtant ce peuple eut par ses croyances un tel rôle dans l'histoire qu'il est impossible de le passer sous silence.

« Au point de vue matériel, l'influence des Juifs dans l'histoire de la civilisation a été parfaitement nulle, mais au point de vue moral cette influence a été au contraire immense. S'il est vrai que l'humanité est surtout conduite par des fantômes, il faut reconnaître que c'est du sein de la nation juive qu'est sorti un des plus formidables de tous ceux qui ont régné sur le monde. L'Occident a été pendant deux mille ans plié sous sa loi, et pendant bien des siècles sans doute il y restera courbé encore. Le représentant des doctrines prêchées par un charpentier d'un petit village de la Galilée est aujourd'hui encore le plus puissant monarque du monde, le seul dont les arrêts soient toujours tenus pour infaillibles, et dont on puisse dire que trois cents millions d'âmes sont soumises à son joug [1]. »

Les caractères physiques que présente la race sémitique sont connus. De taille moyenne, bruns, le nez busqué, les yeux bien fendus et le système pileux abondant. Les caractères moraux sont: le génie commercial,

[1] G. Le Bon.

— qui se développa peut-être encore, par leur situation en Palestine, qui en fit les intermédiaires commerciaux entre l'Egypte et la riche civilisation asiatique des bords de l'Euphrate, — l'âpreté au gain, et le tempérament à la fois lascif et cruel.

Bien entendu, ce portrait peu flatté ne comprend que les Israélites ou Sémites qui habitaient la Palestine, il y a environ trois mille ans, et n'a rien de commun avec nos contemporains qui confessent la foi juive.

ARCHITECTURE HÉBRAÏQUE

Les Hébreux n'eurent pas une architecture qui leur fut propre, ils ont subi les influences de leurs voisins, Phéniciens, Babyloniens et Egyptiens.

Salomon s'adressa à Hiram pour avoir des artisans. Et le roi de Tyr répond à Salomon : « Je t'envoie un homme sage et intelligent ; il est fils de Tyrien, habile à travailler l'or, l'argent, l'airain, le fer, les pierres..... Quant au bois de cèdre et au bois de sapin, je ferai tout ce que tu voudras..... Le roi Salomon fit une levée de gens sur tout Israël, et la levée fut de 30,000 hommes..., et aussi 70,000 hommes qui portaient des fardeaux et 80,000 qui coupaient du bois sur la montagne ; sans les chefs des commis de Salomon, qui avaient la charge de l'ouvrage, au nombre de 3,300, et qui commandaient le peuple qui travaillait. On amena, sur le commandement du roi, de grandes pierres toutes taillées, ordinaires et de prix, pour faire le fondement du temple.

« Et les maçons de Salomon et les maçons d'Hiram, et les tailleurs de pierre, taillèrent et préparèrent les bois et les pierres pour bâtir le temple. » (*Rois,* I, 5.)

C'est donc aux Phéniciens, qui n'avaient pas eux-mêmes de style d'architecture, qu'Israël dut son monument le plus somptueux. Et l'on est en droit de poser cette question : Y a-t-il un art judaïque ?

Nous croyons pouvoir répondre négativement ; mais en atténuant cependant ce que pourrait avoir de trop absolu une affirmation de ce genre : En effet, est-il admissible que les Juifs, conquis, réduits en esclavage, souvent en contact avec des vainqueurs raffinés, n'aient rien appris, rien retenu ; qu'ayant tant pétri d'argile au service des Pharaons, ils n'aient pas gardé quelques notions de l'emploi des briques, de la taille et de l'appareillage des pierres ? Non, n'est-ce pas.

De plus, est-il possible que, des formes générales, des ornements des

profils soient rendus de même par des ouvriers de races différentes? Evidemment non, et cela est vrai de tous les arts, les gothiques d'Angle-

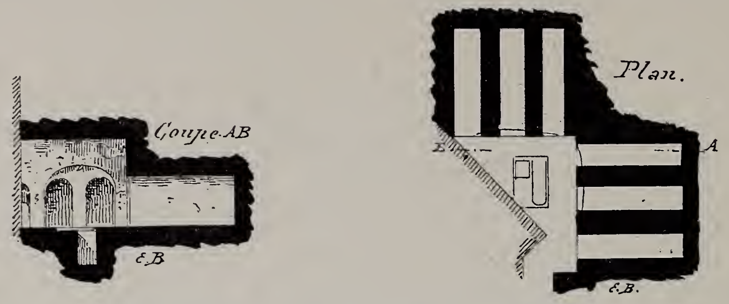


Fig. 69, 70. — Tombeau de Joseph d'Arimathie.

terre, d'Allemagne et d'Italie sont différents entre eux et différents du gothique français qui les engendra tous.

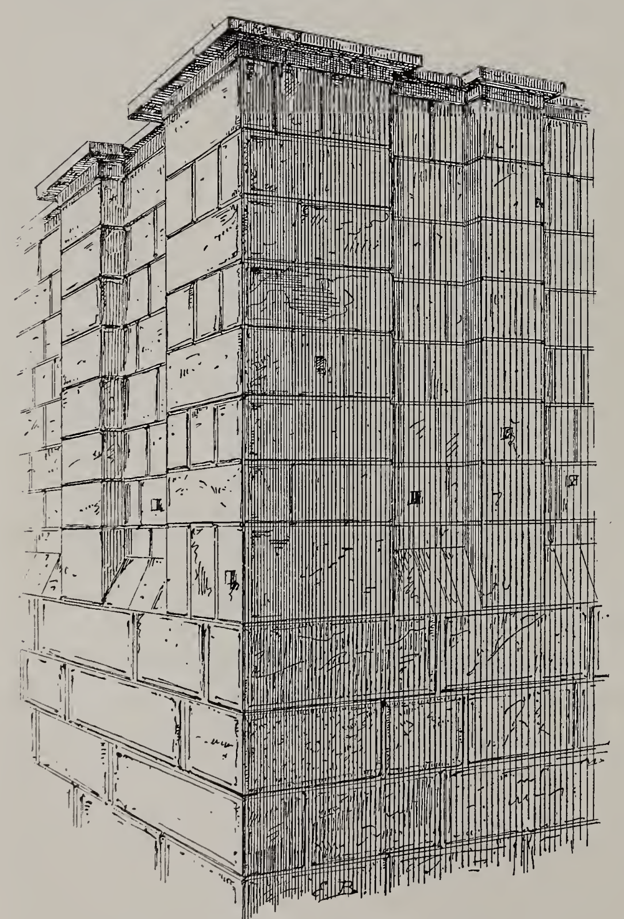


Fig. 71. — Tombeau d'Abraham à Hébron.

Nous croyons donc pouvoir dire que les Israélites eurent un style composé d'éléments pris chez les autres peuples, caractérisé par les modifications dans les lignes et dans les formes qu'ils exécutaient suivant leurs tendances propres, leurs prescriptions hiératiques et leurs habitudes.

Les environs de Jérusalem sont très riches en sépultures creusées dans le rocher; celles qui remontent à l'époque judaïque sont très simples sans aucun ornement (fig. 69, 70), dans le genre de celui de Joseph d'Arimathie.

De grandes constructions comme le tombeau d'Abraham à Hébron (fig. 71), sans appartenir à notre sujet comme architecture, furent cepen-

dant exécutées par des Hébreux et notre détail (fig. 72) donne un exemple du soin apporté dans l'exécution et démontre l'habileté de la main-d'œuvre.

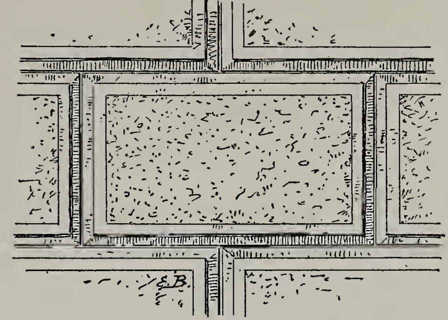
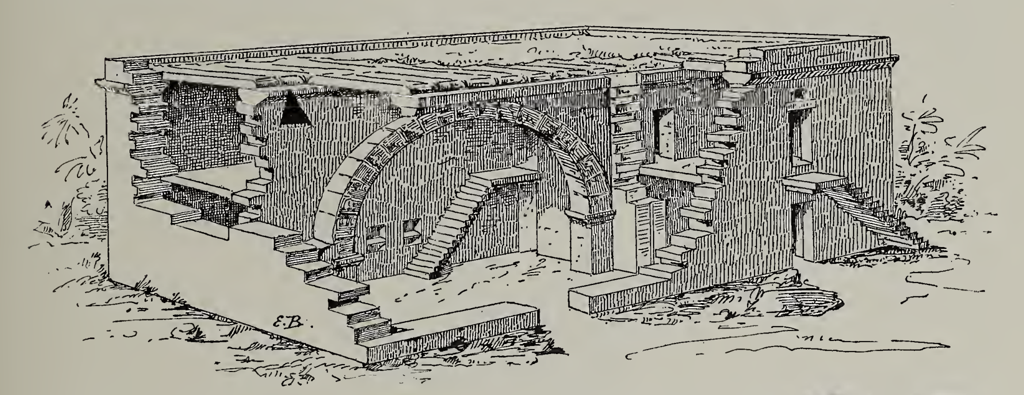


Fig. 72. — Détail d'appareil.

Voici une description de la maison juive que nous retrouvons dans un consciencieux ouvrage de l'abbé Fleury sur les Israélites.

« Les toits y sont en terrasses, les fenêtres ne se ferment qu'avec des jalousies ou des rideaux ; il n'y a point de cheminées ; on loge par le bas, et de plain-pied, tant que l'on peut.

« .... On montait sur les toits dans les grandes alarmes, comme on le voit par deux passages d'Isaïe. Tout cela fait voir la raison de la loi qui



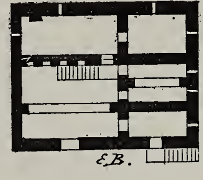


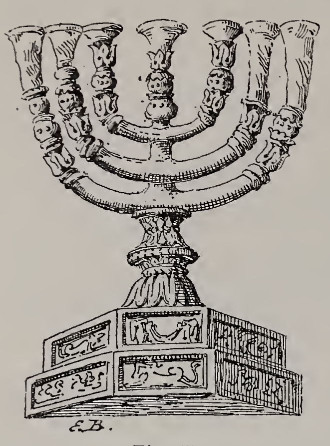
Fig. 73, 74. — Ensemble et plan d'une maison en Syrie.

ordonnait de faire tout autour des toits un mur d'appui, de peur que quelqu'un ne se tuât en tombant ; et fait entendre cette expression de l'Evangile : Ce qui vous a été dit à l'oreille, publiez-le sur les toits. Chaque maison avait un échafaud tout dressé pour quiconque voulait se faire entendre de loin.

« ..... Ils se servaient beaucoup de pierre pour bâtir, principalement à Jérusalem où elle est très commune, et ils savaient la tailler en fort grandes pièces.....

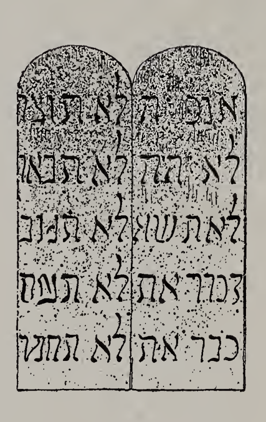
« ..... La beauté de leurs bâtiments consistait moins en des ornements placés à quelques endroits, que dans la forme entière, dans la taille et la liaison des pierres...... Les Israélites employaient les bois odoriférants, comme le cèdre et le cyprès, pour revêtir en dedans les bâtiments les plus riches, en faire des lambris et des colonnes. »

En l'absence de tout autre document, nous accompagnons cette description d'une maison de la Syrie, construite postérieurement, mais dont la tradition a fourni le modèle (fig. 73, 74).


Fig. 75.
Chandelier à sept branches.

Le seul modèle d'ornementation et de sculpture hébraïque dont nous ayons connaissance est le chandelier à sept branches sculpté en bas-relief sur l'arc de Titus (fig. 75) et qu'on retrouve fréquemment à Rome sur les sépultures des Juifs.

Il ne nous reste pas d'autre exemple ; rien du fameux veau d'or, la faute en est à Moïse, qui, dans une sainte colère, le réduisit en poudre ; quant aux idoles que Rachel rapporta de chez son père Laban, elles ne sont guère en état de nous mieux renseigner.



LA VERRERIE

Pline nous raconte quelque part, que des voyageurs phéniciens abordés sur une plage sablonneuse, se mirent en devoir de faire cuire leurs aliments. Pour cela ils construisirent un foyer approprié à l'usage qu'ils lui destinaient, et comme matériaux se servirent de natron (carbonate de soude hydraté), puis firent du feu. Ils procédèrent à une savante application de leurs connaissances dans cet art primordial, que tous les peuples ont pratiqué dès le principe, quoique avec des ressources et des aptitudes diverses : l'art culinaire. Alors se produisit un phénomène étrange, sous l'action d'une brise légère, le feu activé, opéra la fusion du sable mêlé au natron, il se produisit une sorte de pâte transparente, qui se solidifia en refroidissant, le verre était trouvé.

Mais ce n'est là peut-être qu'une légende, comme celles dont sont accompagnées la plupart des grandes découvertes utiles, et d'ailleurs le verre était connu des Egyptiens bien antérieurement ; il est plus probable que la fabrication du verre a été amenée par les recherches qu'on a faites sur le traitement des minerais par la fusion ; les gangues, en se liquéfiant, donnant des laitiers qui sont souvent de véritables verres.

La question d'origine, ayant peu d'importance en elle-même, nous nous bornerons à constater que les Egyptiens et les Phéniciens connaissaient dès la plus haute antiquité la fabrication du verre ; nous avons déjà eu occasion de rendre hommage au génie industriel des anciens, nous n'y reviendrons pas, et aborderons immédiatement la technique de la fabrication, que nous ferons suivre de l'examen des différentes espèces de verres, tant au point de vue de la clôture qu'à celui de la décoration.

D'une manière générale le verre est un composé de silice, de potasse

ou de soude, et de chaux ou d'oxyde de plomb, que la fusion transforme en une masse transparente d'une grande dureté, attaquable seulement par le diamant et par l'acide fluorhydrique.

Passant de l'état liquide à l'état solide par l'abaissement de la température, il conserve assez longtemps, un état plastique, qui, par modelage ou moulage, permet de lui donner toutes les formes ; chauffé, et brusquement refroidi par immersion dans l'eau froide, il subit une sorte de *trempe,* qui le rend beaucoup plus dur, mais en même temps plus cassant. Le verre trempé, très résistant, se brise en morceaux très menus s'il n'a pu résister au choc. Le verre est transparent, laisse passer la lumière et la chaleur solaire rayonnante et intercepte la chaleur obscure, c'est-à-dire qu'il est diathermane à la chaleur rayonnante lumineuse, et athermane à la chaleur rayonnante obscure. Précieuses qualités qui font le plus grand agrément de nos habitations.

Nous n'essaierons pas de rechercher comment fut trouvé le soufflage du verre, il est probable que le hasard, là comme dans beaucoup d'autres choses eût le principal rôle ; nous sommes bien forcés d'admettre aujourd'hui, que nous devons de précieuses découvertes à la recherche de l'*inconnu ;* « à celle de la pierre philosophale, faire de l'or et prolonger la vie » ; et qu'enfin notre chimie moderne doit beaucoup aux alchimistes, aux Nicolas Flamel, et autres empiriques.

Pour bien faire comprendre l'opération du soufflage, nous prions ceux de nos lecteurs qui ont notre âge, de se reporter en arrière d'environ trente-cinq ans, ceux plus âgés y ajouteront quelques années, et ceux plus jeunes se souviendront mieux et s'épargneront un effort de mémoire. Vous souvient-il, quand armé, d'un long chalumeau de paille que vous trempiez dans une eau saponifiée, vous obteniez, par votre souffle, ces légères bulles, présentant toutes les couleurs du prisme et que vous preniez tant de plaisir à diriger ensuite dans l'air ? oui, n'est-ce pas. Eh bien, l'opération du soufflage du verre est exactement la même ; le modeste chalumeau est remplacé par un tube en métal, que, par une coquetterie euphonique, les verriers ont appelé « canne » ; on cueille avec ladite canne une certaine quantité de matière en fusion, liquide, et on souffle de manière à obtenir, non plus cette fois une bulle de savon, mais un globe de verre. Suivant l'intensité du souffle on obtient une forme légèrement ovoïde, ou cylindro-conique ; on remet la pièce au feu pour rendre plus malléable l'extrémité qu'un souffle plus violent vient ouvrir ; puis d'un fil de verre étiré on entoure chacune des deux calottes hémisphériques des extrémités, ce qui en détermine la coupe d'une

manière très nette. Il reste alors un cylindre, une sorte de manchon que l'on fend dans le sens longitudinal en se servant d'un fer tranchant trempé dans l'eau froide. Il ne reste plus qu'à procéder à la deuxième opération qui consiste à faire chauffer à nouveau le manchon obtenu, à le placer sur une aire plane que les verriers nomment *lagre*, et enfin à l'étaler et le réduire en table ou feuille au moyen d'un rouleau de bois. Le produit obtenu est le verre à vitres.

Le travail du souffleur est extrêmement dangereux, l'homme le plus robuste résiste peu de temps à ce labeur; l'ouvrier absorbe fatalement une certaine quantité d'air surchauffé et absolument sec, qui détermine des désordres graves et irréparables dans l'organisme.

Vers le dix-septième siècle, le travail du verrier avait conquis ses quartiers de noblesse; offrant du danger, il demandait de la bravoure, et tel nobliau dans la gêne, qui eût rougi de demander les moyens de subsister à un travail manuel, mais sain; se vantait d'avoir soufflé le verre.

Fuchs a découvert un verre soluble, ou enduit vitreux, qui est composé de la manière suivante : 10 parties de potasse frittée, 15 parties de quartz pulvérisé et une partie de charbon; on fait fondre d'abord dans un creuset; puis, coulé et refroidi, on pulvérise et on y ajoute environ cinq fois son poids d'eau bouillante. La solution obtenue, appliquée sur un corps quelconque, sèche rapidement au contact de l'air, et laisse un glacis vitreux, résistant bien à l'acide carbonique et à l'humidité. Ce n'est autre chose en somme que le procédé connu sous le nom de *silicatisation*.

Les formules de compositions de verres sont multiples; on obtient un produit différent suivant qu'on fait dominer tel ou tel élément. Nous donnerons pour terminer la partie technique de la fabrication du verre, la formule employée à Saint-Gobain pour les verres à glaces :

Sable très blanc et très pur.	300	parties
Carbonate de soude	100	—
Chaux éteinte à l'air	43	—
Rognures de glaces	300	—

Ce mélange fondu en creuset subit un affinage et une deuxième fusion dans une *cuvette*, creuset plus évasé; puis il est coulé sur une table en métal qui porte une bordure d'une hauteur égale à l'épaisseur qu'on veut obtenir et qui en même temps empêche de déborder la matière vitreuse; enfin un rouleau en fonte, cylindre de laminoir, passe sur les

stringles et donne au verre une épaisseur régulière. Il ne reste plus alors qu'à procéder au polissage, opération qui consiste à frotter la glace avec du sable quartzeux à gros grains, puis du sable fin, et, après, de l'émeri pulvérisé délayé dans une grande quantité d'eau.

Les principales espèces de verre sont :

1° Le verre à vitres, dont nous avons vu la fabrication ;

2° Le verre à glace, déjà décrit ;

3° Le verre double, qui est fabriqué comme le verre à vitres, mais dont l'épaisseur atteint jusqu'à quatre millimètres (le verre demi-double est simplement d'une épaisseur moindre) ;

4° Le verre *dépoli*, qui ne laisse pas passer les rayons visuels, mais n'est pas réfractaire aux rayons lumineux. On obtient le verre dépoli de plusieurs manières :

La première, en le développant à chaud sur une table enduite de sable ou de plâtre ; on obtient une sorte de verre sablé ;

La seconde en huilant la surface et en frottant avec un autre morceau de verre ;

La troisième par un frottement au grès ;

Et enfin la quatrième en attaquant franchement le verre avec l'acide fluorhydrique.

Ajoutons qu'on obtient encore le dépoli, mais moins solide, en passant sur le verre une couche de blanc d'argent à l'huile, et en tamponnant avec un tampon de mousseline rempli de ouate.

5° Les verres *cannelés et striés*, qui ne laissent passer les rayons visuels que d'une manière diffuse ; ces verres sont coulés sur des formes qui portent des petits canaux ou des stries en lozanges ;

6° Le verre *cathédrale*, également coulé, et qui imite admirablement une plaque de métal qui aurait été martelée sur une matière peu résistante, le plomb par exemple.

7° Le verre mousseline, qui présente des dessins, formés par l'alternance de parties transparentes et de parties dépolies. Ces dessins s'obtiennent au moyen de poncifs ou pochoirs ; les parties devant rester transparentes sont protégées par un corps isolant, cire ou autre, de l'attaque de l'acide qui produira le dépoli.

8° Le verre coloré, sur lequel nous reviendrons en parlant plus loin des vitraux. On obtient les verres colorés par une addition d'oxydes métalliques. L'oxyde de cobalt calciné et pulvérisé donne le bleu saphir ; le deutoxyde de cuivre donne le bleu céleste ; le protoxyde de cuivre donne le rouge pourpre ; l'oxyde de chrome donne le vert ; l'oxyde

d'uranium donne le jaune serin ; l'oxyde de manganèse donne le violet ; et enfin le chlorure d'argent donne le jaune.

Les Grecs prirent aux Phéniciens les procédés de la fabrication du verre ; les Romains, par leur contact avec Carthage et la Grèce, devinrent d'habiles verriers.

A l'invasion des barbares, une nuit profonde s'étend sur l'ancien monde réuni sous la domination romaine, les arts et les sciences ne sont conservés en Occident que dans les cloîtres, seuls lieux de refuge pour eux devant les hordes barbares.

En Orient, Byzance héritière de Rome recueille les épaves de ce grand naufrage de la civilisation et c'est sur les rives du Bosphore, et dans l'Asie Mineure, que bientôt les Occidentaux vont aller chercher des éléments pour refaire de toutes pièces une civilisation nouvelle.

Sans aucune prétention nobiliaire, nous avons, tous tant que nous sommes, le droit de nous dire descendants des croisés, car elle n'était pas composée que de nobles cette multitude qui se rua sur l'Orient à l'ardente parole de Pierre l'Ermite et sous la conduite de Godefroy de Bouillon à la fin du XIe siècle. Beaucoup d'artisans, de gens de métiers, formaient le gros de ces croisés, qui prenaient pour prétexte de leur injuste invasion la délivrance d'un tombeau ; mais qui, en réalité, ne s'éloignaient que pour échapper à la tyrannie féodale... mais nous aurons occasion de revenir sur les croisades dans un autre chapitre ; bornons-nous donc à faire remarquer que si les chefs contractèrent en Orient le goût du luxe et des belles choses, les soldats, les artisans, rapportèrent les connaissances qui devaient satisfaire ce goût de luxe et faire renaître en Europe les sciences, l'industrie et les arts.

Pendant tout le moyen âge, Venise et Murano furent les seuls pays en Europe qui cultivèrent l'art de la verrerie. Toutes les nations occidentales étaient tributaires de Venise pour ses objets en verre et ses glaces biseautées si fameuses. Celles-ci étaient de très petites dimensions, et d'un prix si exorbitant que l'on se servait beaucoup plus de miroirs en métal poli.

Les fabriques vénitiennes attinrent leur plus haut degré de prospérité aux XIVe et XVe siècles, alors que la fabrication de l'Orient était à son déclin. Les Vénitiens copièrent d'une manière irréprochable les produits orientaux et faisaient habilement le mélange d'émail pointillé bleu et blanc.

L'Allemagne et la Bohême s'affranchirent les premières du monopole

que ses procédés de fabrication donnaient à Venise, et eurent des fabriques célèbres.

La Flandre et la France suivirent cet exemple, et Colbert sut donner à la verrerie une impulsion telle que de grands progrès furent réalisés dans la fabrication ; une marche ascendante ininterrompue a continué jusqu'à nos jours, et nous sommes maintenant bien loin des petites glaces de la Venise du xive siècle, quand nous pouvons produire des volumes, et exécuter des tailles, comme nous en montrent nos fabriques de Saint-Gobain et de Baccarat.

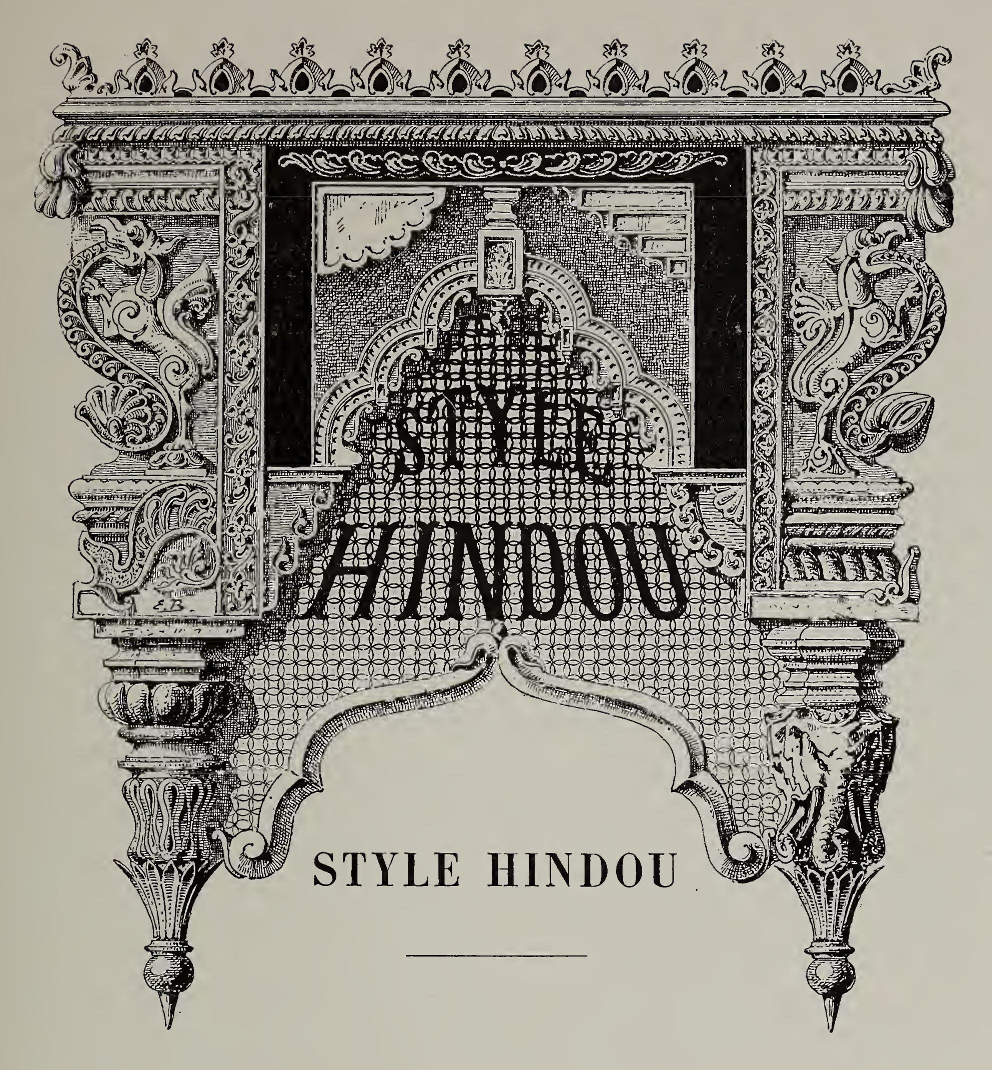
Pour terminer cet article, que notre cadre ne nous permet pas de développer davantage, disons quelques mots sur l'étamage des glaces.

L'étamage se fait au mercure ou à l'argent ; beaucoup d'autres procédés ont été essayés, mais n'ont, jusqu'à présent, donné que des résultats incertains.

L'étamage au mercure se fait au moyen d'un amalgame d'étain. On étend sur un marbre placé de niveau une feuille d'étain de la dimension de la glace ; on pose ensuite dessus une couche de mercure d'environ 5 millimètres d'épaisseur. La glace, préalablement polie, est posée dessus et chargée uniformément pour presser sur le mercure ; on incline pour faire couler et l'amalgame qui reste adhérent à la glace est composé d'environ quatre d'étain et un de mercure.

Cette méthode demande un temps considérable ; aussi a-t-on appliqué d'autres procédés d'étamage au mercure beaucoup plus expéditifs, mais qui donnent un tain dont l'adhérence est moindre.

Les recherches faites pour étamer à l'aide de l'argent ont eu pour but d'éviter les dangers qu'offrent pour la santé des ouvriers l'emploi des amalgames mercuriels.



STYLE HINDOU

L'Inde, que les Latins appelaient India, devait son nom au mot sanscrit *hind* (couleur bleue), qui lui avait probablement été donné par les premiers habitants à cause de la sérénité de son ciel.

Nous comprendrons ici, sous la dénomination d'*Inde*, trois grandes contrées de l'Asie et nous les classerons de la manière suivante : *Inde proprement dite,* arrosée par l'Indus et par le Gange, qui comprend les pays de Lahore, Kachemire, le Sindhy, le Bahoulpour et l'Indoustan ; l'*Inde méridionale,* formée par le Dekhan, ou terre du midi, par l'île de Ceylan et les Maldives; l'*Inde extérieure,* ou *Indo-Chine*, qui embrasse l'empire des Birmans, les royaumes d'Annam et de Siam, enfin les Etats de Malacca.

La vaste presqu'île du Gange, qui paraît être le berceau des races humaines, part des hautes cimes de l'Himalaya, pour venir, par une série de grandes terrasses, s'enfoncer comme un coin immense dans l'Océan indien, jusque vers le cinquième degré parallèle nord.

Nous avons vu une émigration aryenne, partie de la Bactriane, se diriger vers la Médie et la Perse ou Iran ; à la même époque, d'autres populations également aryennes se répandirent dans le haut Indus, le Pendjâb ou pays des cinq fleuves, d'où elles s'étendirent sur les deux grandes presqu'îles indiennes, refoulant devant elles les indigènes qui furent exterminés, expulsés ou asservis.

Après la conquête, l'état social et la vie, jusque-là presque pastorale des Aryas, furent changés. La population fut partagée en cinq castes ou classes strictement séparées : celle des *Brahmanes* ou prêtres de Brahma ; celle des *Kchatryas* ou guerriers ; celle des *Vaïcyas* ou bourgeois et artisans ; celle des *Çondras* ou indigènes asservis ; enfin celle des *Parias*, composée de tous les criminels. Excommuniés pour ainsi dire, eux et leur descendance, ceux-ci devaient mener une existence particulièrement dure, sans aucune protection ; repoussés de tous, même des Çondras, ils ne pouvaient habiter les villes, ni même, paraît-il, se baigner dans le Gange ; cela eût constitué une souillure pour le fleuve.

La première religion était panthéiste. Brahma, disent les Védas, « est l'éternel, l'être par excellence, se révélant dans la félicité et dans la joie. Le monde est son nom, son image ; mais cette existence première qui contient tout en soi, est seule réellement subsistante. Tous les phénomènes ont leur cause dans Brahma ; pour lui, il n'est limité ni par le temps, ni par l'espace ; il est impérissable, il est l'âme du monde, l'âme de chaque être en particulier.

« Cet univers est Brahma, il vient de Brahma, il subsiste dans Brahma et retournera dans Brahma. »

Grâce à cette citation, nos lecteurs se feront une image très nette de ce dieu, si répandu qu'on le retrouve dans tout, et nous présenterons son épouse Bhavani, sortie de lui-même, absolument comme notre très vénérable aïeule, Ève, est sortie d'Adam. De cette union sont nés : le second *Brahma* ou Brahma II, qui a créé le monde ; *Vichnou*, dont la charge consiste à conserver ce que le premier a créé ; enfin *Siva*, en complet désaccord avec le précédent, occupe ses loisirs à tout détruire chaque jour. Cette dernière occupation a pour but de faire rentrer dans le sein de Brahma toutes les choses créées... et puis on recommence.

Nous passons sous silence les dix incarnations de Vichnou, parce que jusqu'à présent il n'en a encore accompli que neuf, et que nous attendons la dixième ; nous mentionnerons seulement pour mémoire une quantité de divinités secondaires qui ont chacune une spécialité plus ou moins agréable aux humains qui la subissent.

La deuxième religion, le *Boudhisme,* ne date que du VIIe siècle avant notre ère ; elle est l'œuvre du jeune prince *Sakia-Mouni,* qui prit le nom de *Boudha*, ce qui veut modestement dire, intelligent et sage. Cette religion fait consister la suprême félicité de Dieu et de l'âme humaine dans un état d'indifférence et d'indolence parfaites.

Cependant Boudha a non seulement prêché l'égalité des hommes, dans ce pays où les castes furent plus tranchées que partout ailleurs, mais encore la pratique du bien ; c'est de cette époque que datent les monuments les plus expressifs et les plus simplement grands que l'on rencontre dans l'Inde.

ARCHITECTURE

Ce n'est qu'à partir de Boudha qu'on peut historiquement s'occuper de l'architecture indienne. Dans la longue suite de siècles qui avait précédé, les Aryas n'étaient certainement pas restés inactifs, mais l'esprit du brahmisme, les castes, et peut-être aussi la trop grande fécondité du sol, prédisposaient peu au travail que réclame l'érection de monuments comme ceux que nous ont laissés les Hindous.

Deux espèces d'édifices se présentent tout d'abord : des tombeaux et des cloîtres ; tantôt creusés dans le flanc des rochers, comme les temples souterrains d'Egypte, et tantôt se dressant superbement dans les airs.

Les dagops ou tombeaux sont de petites constructions circulaires assises sur terrasse et couronnées d'une coupole. Très simple dans le principe, ce dagop s'est bientôt couvert de moulures et de profils, puis encore de colonnes très hautes et parfois sur plusieurs rangs, à la manière des cromlechs celtiques.

Les disciples de Boudha, pour se livrer à la recherche de la vérité et à de pieuses méditations, établirent leur demeure dans des grottes naturelles.

Bientôt celles-ci devinrent trop exiguës, on creusa le rocher en réservant des points d'appui, et on en fit ces gigantesques hypogées qui servirent de lieux d'assemblées et furent de véritables couvents souterrains. La distribution de ces *viharas* comprend une ou plusieurs grandes nefs ; puis, à l'entour, des chapelles et des cellules.

Les *chaitjas*, ou temples proprement dits, sont faits sur plan rectangulaire et terminés par un hémicycle. Ils sont divisés en trois nefs par deux

rangées de colonnes qui contournent la grande niche demi-ronde du fond, et entourent un tombeau placé au centre (fig. 76).

Les temples d'Eléphanta et d'Ellora sont les plus beaux monuments

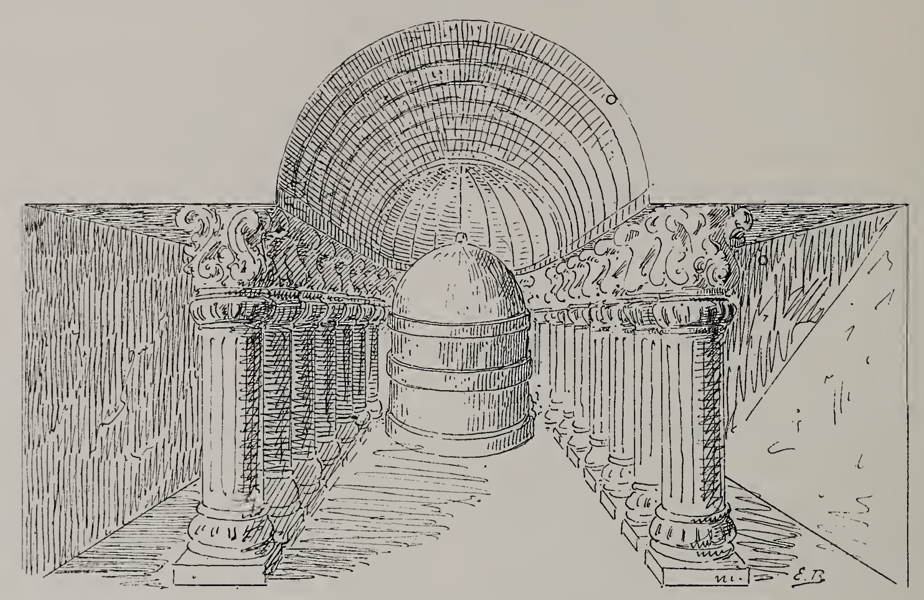


Fig. 76. — Temple souterrain.

souterrains de l'Inde ; ce sont d'immenses grottes soutenues par des quinconces de colonnes ; nous en donnons plus loin des exemples. Mais nous devons encore noter les monuments pratiqués en excavation dans le rocher comme le Kaïlaça d'Ellora, gigantesque travail où le ciseau a fait sortir du roc des chapelles et portiques monolithes, des temples et des tombeaux (fig. 77).



Fig. 77. — Chapelle monolithe d'Ellora.

Nous avons dit que l'Inde était riche aussi en monuments apparents ; au premier rang se placent les *pagodes*, temples formés de matériaux d'appareil. Ce sont des constructions élevées en groupes très complets et très importants, ne le cédant pas sous ce rapport aux édifices religieux des Egyptiens. Une règle presque invariable préside à l'édification des pagodes : une enceinte formée de murs percés de portes, lesquelles sont motivées par des portails pyramidaux ; une deuxième enceinte entoure le temple proprement dit ; des galeries, des chapelles, des abris pour les pèlerins, etc. (fig. 78).

L'architecture civile nous a laissé peu de documents, cependant il n'en

est pas dans l'Inde comme en Egypte. Nous savons que les habitations, palais ou maisons étaient solidement construits, avec terrasses ; que les escaliers étaient logés dans l'épaisseur des murs ; que parfois les murs extérieurs étaient peints en rouge, et d'autres fois recouverts d'un enduit en stuc.

Les demeures des Aryas, dit Viollet-le-Duc, étaient toutes construites sur les mêmes données.

Elles se composaient invariablement d'une grande salle dans laquelle

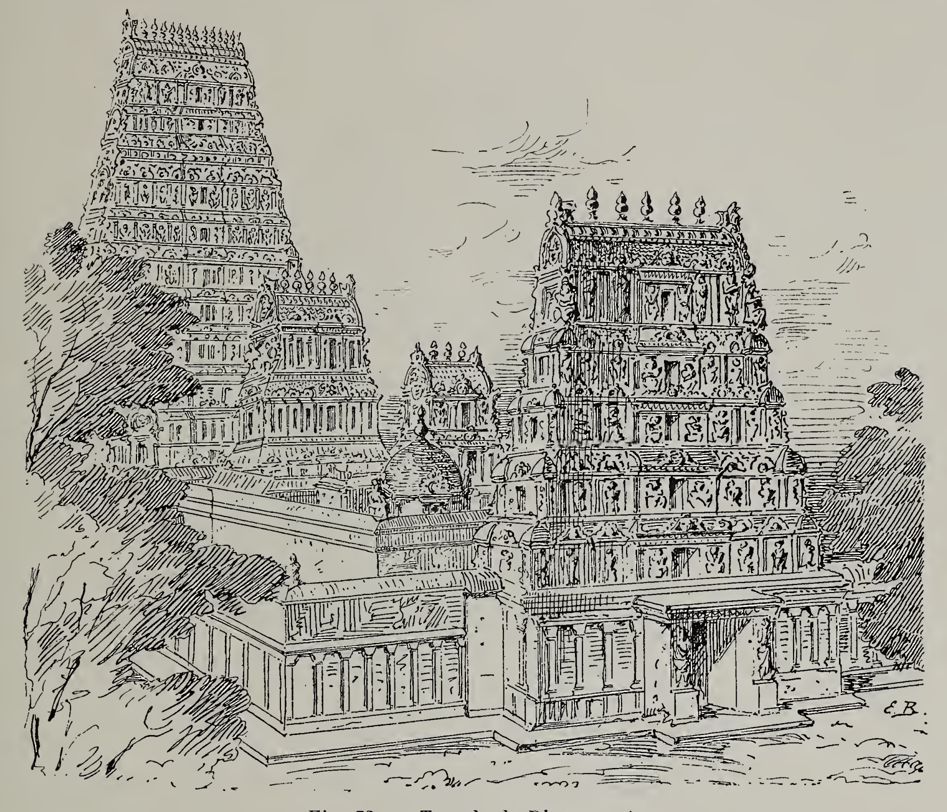


Fig. 78. — Temple de Djaggernat.

se réunissait la famille et les voisins, d'une cour intérieure, plus ou moins spacieuse, quelquefois entourée de portiques sous lesquels s'ouvraient les chambres du repos. Ces habitations étaient fermées à l'extérieur, car les Aryas, entourés de serfs dont ils avaient à se défier, ne voulaient pas que des regards indiscrets pénétrassent dans leurs demeures ni que l'accès en fût trop facile. Une enceinte extérieure renfermait les étables, les écuries et les logements des serviteurs attachés à la maison, des granges et des celliers pour contenir des provisions.

Ces habitations, élevées sur un soubassement en pierres sèches étaient

entièrement construites en bois. Le maître que nous venons de citer leur donne pour la toiture une forme ogivale. Les montants formant pan de bois recevaient une sablière, puis à chaque ferme, une traverse réunissant les deux sablières; sur ces traverses un deuxième cours de sablières plus rapprochées du centre et ainsi de suite jusqu'au faîtage.

On comprend que ce mode de construction pouvait permettre toutes les formes de combles à deux pentes, il servait à la fois de pannes et de

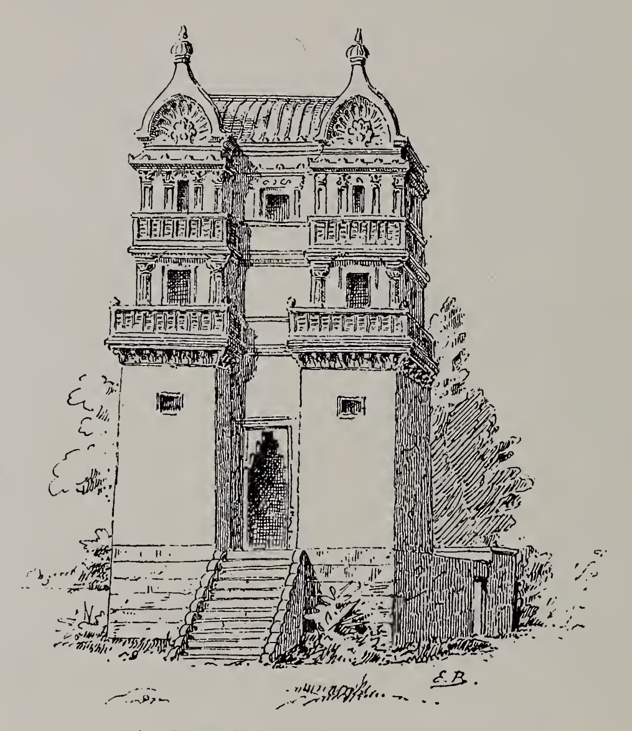


Fig. 79. — Maison hindoue.

lattis. Une épaisse couche de joncs bottelés, suivant la méthode indigène, quelque chose dans le genre de nos chaumes de joncs, rendait la toiture parfaitement imperméable.

Bientôt avec les besoins nouveaux, les appétits de luxe, la modeste maison primitive se transforma et l'Inde bouddhique se couvrit d'habitations à plusieurs étages, véritables palais péniblement élevés par le travail des indigènes pour la plus grande satisfaction de leurs seigneurs conquérants, les Aryas.

Nous ne croyons pouvoir mieux faire que de donner ici la maison indoue de M. Ch. Garnier dans son histoire de l'habitation humaine. Les savantes et consciencieuses recherches auxquelles s'est livré l'auteur

nous permettent de présenter ce type de demeure comme un modèle résumant les caractères de l'architecture civile dans l'Inde (fig. 79).

Les matériaux propres à la construction se trouvent à profusion dans l'Inde ; la pierre et le marbre, la brique et le bois, ont fourni à tous les besoins ; là où la pierre abondait comme à Ceylan, on retrouve des hypogées ou des constructions monolithes aussi importantes que celles de l'Egypte, et dans les royaumes où la brique et la pierre de petit appareil sont les matériaux dominants, on voit s'élever dans l'air de formidables pagodes.

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

Un fait remarquable que nous avons déjà constaté pour l'architecture égyptienne, que nous verrons plus loin se produire dans l'art chinois se présente ici ; c'est le caractère d'immuabilité des formes et des motifs d'ornementation employés. Là, pas de changements de styles, pas de modes variables dans le vêtement ; les siècles semblent passer sur ces peuples comme des mois sur nous. Le tempérament moral invariable n'enfantera rien, il se contentera de reproduire, stéréotypant ce que lui ont laissé les ancêtres, et toujours ainsi ; si bien qu'un objet moderne de l'Inde peut, abstraction faite de l'état de conservation, être confondu avec un objet de même nature qui compte trente siècles d'existence.

Le contraste est frappant avec nos civilisations d'Occident, où l'on voit, qu'en France par exemple, les styles d'architecture et d'ornementation sont loin d'avoir en moyenne un siècle de durée, tandis que l'architecture égyptienne pendant quatre mille ans est restée constamment la même, hiératiquement ordonnée, et, pour ainsi dire, épreuve toujours identique sortie du moule primitif.

La pyramide à degrés de l'Egypte paraît être le prototype de la silhouette de monuments de l'Inde avec ce correctif cependant, que la base a beaucoup moins d'importance que dans les édifices égyptiens, comme le montre notre figure 78.

Parmi les monuments plus modernes, nous retrouvons encore ce parti d'étages en retrait, comme au grand temple qui accompagne le palais royal à Patan, dont le gracieux effet architectural en fait un des plus ravissants joyaux de l'architecture hindoue (fig. 80).

Un autre caractère encore est l'aspect robuste et solide des points

d'appui. C'est surtout dans les temples souterrains que les colonnes présentent cette lourdeur qui s'explique d'ailleurs facilement; ne fallait-il pas des piliers solides pour soutenir l'énorme masse de roc formant le ciel de ces grottes? D'autre part, était-il utile de donner une grande élé-

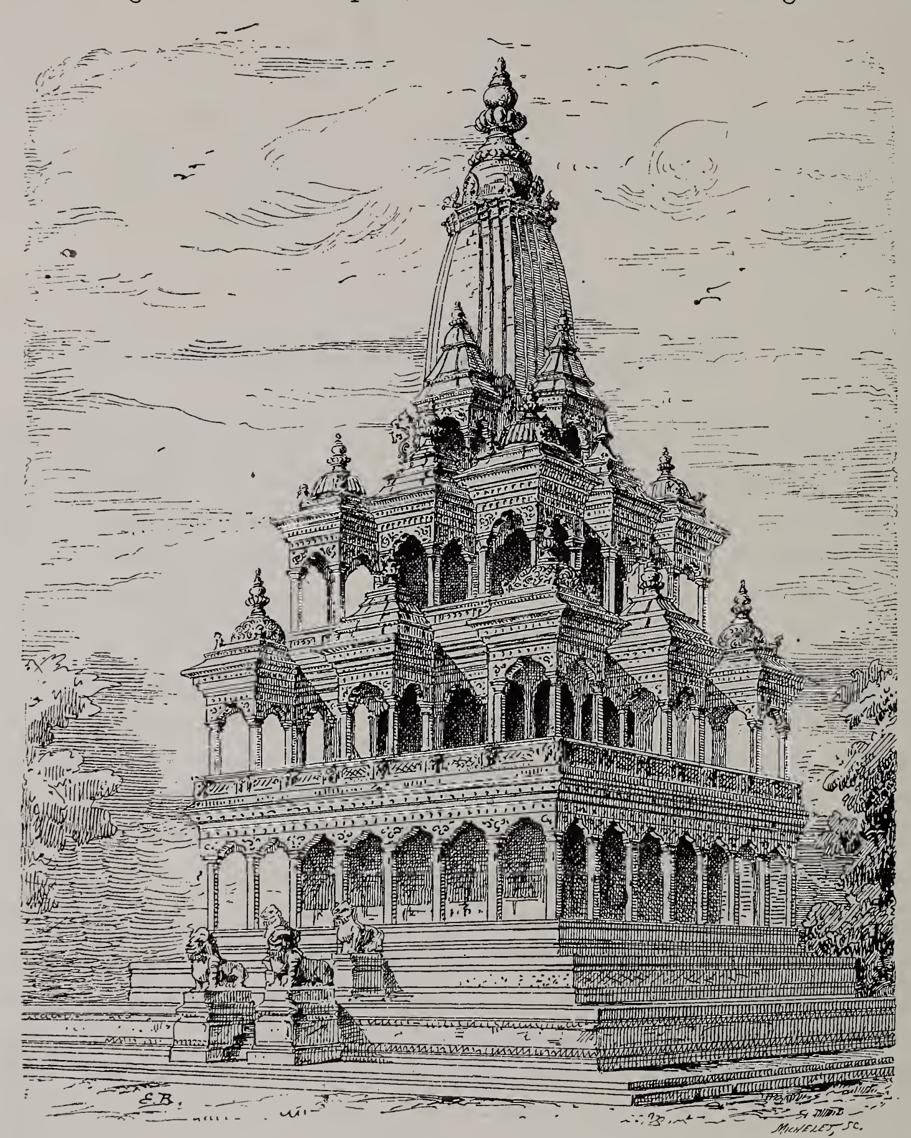


Fig. 80. — Temple à Patan, Nepaul.

vation à ces couvents? Non, évidemment, et le travail était bien mieux employé en le consacrant à obtenir de l'étendue plutôt que de la hauteur. Malgré cette robustesse un peu lourde, les colonnes d'Eléphanta et d'Ellora ont cependant une très belle forme architecturale, comme le montrent les figures 81, 82 et 83.

Dans les édifices construits sur le sol, les formes deviennent beaucoup plus légères, comme nous l'avons vu au temple de Patan ; l'architecture,

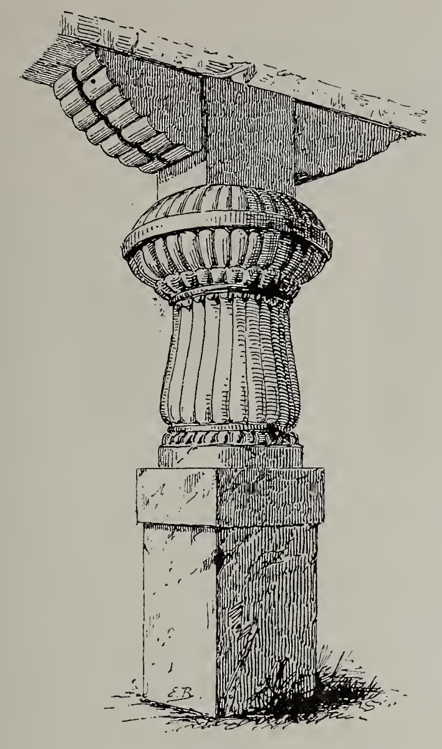


Fig. 81. — Colonne d'Elephanta.

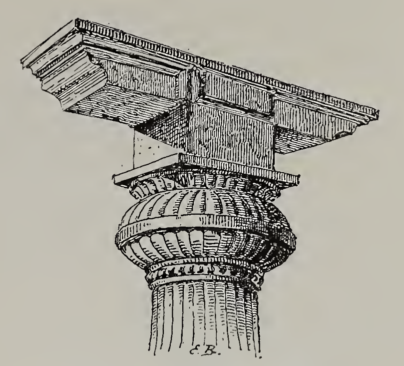


Fig. 82. — Chapiteau d'Ellora.

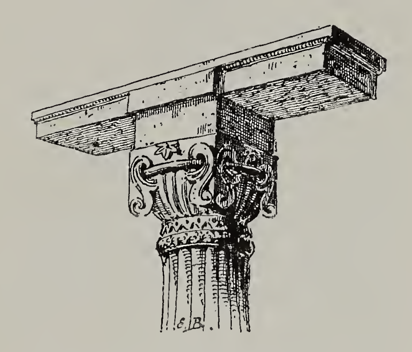


Fig. 83. — Chapiteau d'Ellora.

surtout dans les intérieurs, s'y couvre d'une fine dentelle, capricieuse, bizarre parfois, mais toujours élégante.

Les colonnes se présentent à nous sous différentes sections, elles sont octogonales ou rondes, parfois cannelées ; on en rencontre encore dont le galbe ventru est également allégé par des cannelures de forme demi-ronde. Le pilier carré avec chapiteau et base revient fréquemment. Voici, figures 84, 85, deux profils de pilastres relevés sur des bas-reliefs ; un peu naïfs peut-être ces profils, mais bien empreints du sentiment propre au style qui nous occupe.

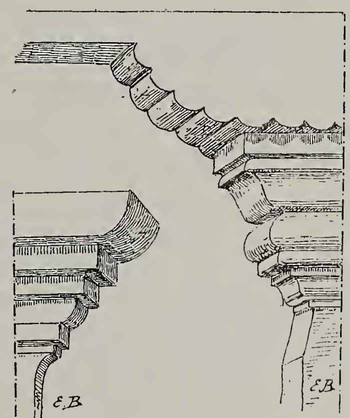


Fig. 84, 85. — Profils de pilastres.

Les chapiteaux n'offrent pas de types consacrés, cependant la forme qui prédomine est celle en sphère aplatie ; comme nous l'avons déjà vu figures 81, 82, 83, souvent ces têtes de

colonnes sont accompagnées de consoles ou corbeaux, ou bien encore surmontées d'un chapeau, sorte de pièce de renforcement qui vient diminuer la portée des architraves; la décoration de ces corbeaux est très variable, de simples profils et parfois des sculptures (fig. 86).

A titre de document, voici deux chapiteaux provenant de l'Eden théâtre, où MM. Klein et Duclos ont fait une si heureuse résurrection

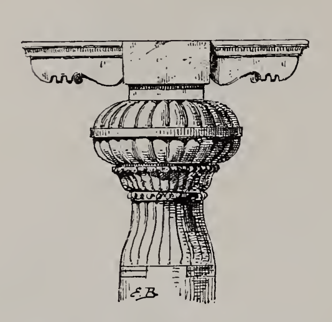
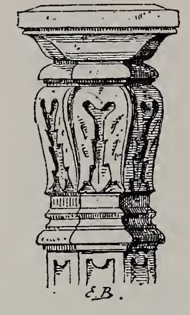


Fig. 86. — Chapiteau hindou.



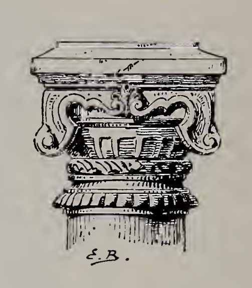


Fig. 87, 88. — Chapiteaux hindous.

de l'art hindou, si ornemental, et dont la fantastique décoration se prête si bien à la manière théâtrale (fig. 87, 88).

Dans l'ordre ornemental, la plus haute fantaisie est le caractère principal, mais il est tellement vrai que le style, cachet particulier de celui qui conçoit, est le résultat de son tempérament de l'ensemble de ses idées, que les productions de l'Inde, fantasques, bizarres et parfois incohérentes, ont entre elles cet air de famille, cette ressemblance qui est l'indice certain d'une commune origine.

Dans tous les arts, les influences étrangères dues aux guerres ou aux immigrations se constatent d'abord dans les formes de détail ; ce sont des changements d'abord timides qui dans un temps plus ou moins long transformeront entièrement l'art d'un peuple et amèneront insensiblement l'éclosion d'un nouveau style.

L'ornementation, en général, est empruntée aux règnes végétal et animal, puis aux formes géométriques. Ces trois éléments sont sous l'effort de l'imagination, tourmentés, contrariés, agrandis, et enfin interprétés d'une manière plus ou moins fantaisiste. Certains motifs sont communs à tous les peuples ; dans l'ordre géométrique, les ronds, les carrés et leurs nombreux dérivés : les perles, les godrons, les zigzags, et tant d'autres ; la flore, commune à divers pays, a naturellement fourni les mêmes modèles à copier, à des peuples différents ; la nature animée, elle aussi, a apporté son contingent d'éléments. Mais combien de manières différentes de traiter ces sujets, tous semblables cependant sous toutes les

latitudes ; les prescriptions religieuses, les mœurs, le degré de civilisation, la conformation intellectuelle, sont autant de facteurs qui ont amené les artisans de races distinctes à reproduire sous différentes formes et



Fig. 89. — Ornements d'Allahabad.

avec des caractères bien tranchés, un modèle dont la nature ne leur fournissait qu'un genre unique.



Fig. 90, 91. — Ornement hindou.

L'on peut donc dire, et en cela nous avons de nombreux exemples, que des peuples possédant les mêmes éléments pour modèles, mais



Fig. 92, 93. — Ornements indo-persans.

n'étant pas de même race, et ne possédant pas les mêmes mœurs, créeront, partant du même principe, des œuvres absolument distinctes.



Fig. 94. — Ornement indo-persan.



Fig. 95. — Ornement indo-arabe.

L'ornementation primitive des Hindous ne présentait guère que des figures très simples, des lignes verticales divisant les moulures des den-

telures en arcs de cercles enfin des profils où les répétitions accusaient un art à l'état d'enfance. Bientôt la flore est mise à contribution, et ses formes charmantes, sous le ciseau des sculpteurs enrichit l'architecture, le lotus, les palmettes, les rosaces, les perles enfin, produisent une riche décoration (fig. 89), qui plus tard sous l'influence de l'art des Perses, Aryas aussi, deviendra plus riche, plus fine et plus recherchée (fig. 90 et fig. 91). Puis, l'art persan domine dans certaines contrées de l'Inde, l'ornementation courante se compose de fleurs, de rosaces et de lignes géométriques (fig. 92, 93, 94).

Enfin l'influence musulmane se fait sentir, les lignes prennent le caractère si mouvementé de la décoration arabe (fig. 95) ; mais le vieux style hindou surnage, et est encore florissant dans les provinces qui ont conservé les anciens cultes.

SCULPTURE

La sculpture hindoue comprend, comme chez les peuples que nous avons vus précédemment : l'ornementation, le bas-relief et la statuaire.

L'ornementation, nous en avons vu des exemples en parlant des caractères du style. Pour le bas-relief, il est symbolique comme en Egypte ; les sujets sont tirés de la vie des dieux, ou racontent celle légendaire des héros ; et les scènes ainsi que les personnages font grand honneur à l'imagination fertile des sculpteurs, mais manquent absolument de la qualité première, c'est-à-dire qu'aucune conception d'ensemble ne préside à la composition, et que la fantaisie seule a rassemblé et groupé les personnages.

« Les lois d'harmonie, de composition, dit M. W. Lübke, devaient rester constamment étrangères à un art où la fantaisie règne sans rivales, où, à mesure que les scènes se précipitent, le mouvement dégénère en désordre et le désordre en délire. Ce caractère tumultueux de la représentation plastique éclate dans le grand drame en plusieurs tableaux qui se déroule sur les parois du temple de Mahabalipour. On y voit par exemple Dourga, la déesse aux six bras, épouse du redoutable Siva, montée sur un lion, armée d'une glaive et d'un arc et abritée sous un parasol, poursuivre activement une manière d'Hercule indien à tête de taureau ; ce dernier fuit aussi rapidement que le lui permet sa lourde massue, au milieu d'un fouillis de guerriers, entiers ou blessés, dont il assommera sans doute encore quelques-uns au passage. S'agit-il au contraire de rendre l'expression de la grâce féminine, le sculpteur sait

trouver des poses de la plus adorable nonchalance, des mouvements amples et doux, des lignes, des formes pleines et rondes (fig. 96). »

La statuaire est consacrée aux dieux, il y a à Bamiyan des statues colossales de Boudha qui mesurent 36 mètres de hauteur. Pour rester dans

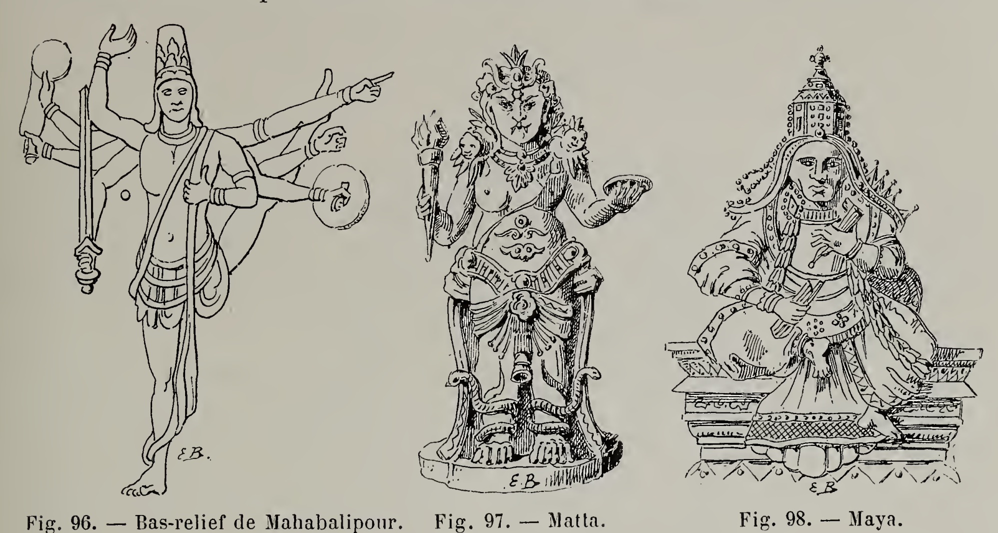


Fig. 96. — Bas-relief de Mahabalipour. Fig. 97. — Matta. Fig. 98. — Maya.

les dimensions de notre cadre nous donnerons seulement les deux statuettes de Matta, et de Maya, qui tiennent une place honorable dans la mythologie indienne (fig. 97, 98).

PEINTURE ET ARTS INDUSTRIELS

Les intérieurs des temples souterrains étaient décorés de grandes fresques dont les sujets étaient empruntés à la vie de Boudha, scènes de chasse et épisodes de guerre ; les couleurs employées étaient : le rouge, le bleu, le brun et le blanc.

Toutes les connaissances possédées par les peuples d'Egypte et de l'Asie occidentale étaient pratiquées par les Hindous, ils travaillaient les métaux, appliquaient l'émail sur le cuivre, l'airain et la terre cuite.

DÉRIVÉS

Kaschemir. — Ce pays situé dans l'Indoustan est borné par le Thibet, au nord et à l'est, par le Penjab à l'ouest et au sud surtout, il est connu par sa production de magnifiques châles que l'on fabrique en un beau tissu croisé, avec la laine des chèvres du Thibet.

En architecture, l'influence hindoue est manifeste, mais les proportions sont plus restreintes et les monuments ont une tendance à rappeler la structure des constructions en bois.

Dans l'ordre ornemental, la même influence se fait sentir, nous n'avons qu'un détail caractéristique à noter, c'est l'emploi, comme motif principal de décoration, de la palme ou fruit de l'*yucca groriosa*.

Indo-Chine. — Presqu'île à l'est de l'Indoustan, que nous avons désignée sous le nom d'Inde extérieure ; elle est bornée au nord par la Chine, à l'ouest et à l'est par le golfe du Bengale et la mer de Chine, et enfin, s'enfonce dans l'Océan indien au sud, près de Sumatra. Cette vaste contrée comprend : la Birmanie, Siam et le Cambodge.

La race qui occupe ces contrées est un mélange de jaunes, peut-être aborigènes, et d'Aryas; mais le voisinage de la Chine, les dominations mongoles, ont, beaucoup plus que dans l'Inde, contribué à donner aux arts un caractère spécial et, quoique d'origine commune, on peut dire qu'il y a entre l'art indien et l'art indo-chinois, une différence aussi marquée qu'entre l'art ogival français du XIIIe siècle et le gothique anglais, par exemple.

Il n'entre pas dans notre programme de décrire en détail l'architecture des divers pays de l'Indo-Chine, nous devrons nous borner à l'art du Cambodge appelé aussi art Kmer, qui caractérise bien le mélange de l'art hindou avec des éléments empruntés à la Chine.

Il semble que l'art Kmer ait exagéré encore les formes déjà si capricieuses de l'Inde, et aussi les dimensions ; même disposition pyramidale des portails et des pagodes établies parfois sur plan polygonal. La ligne courbe tourmentée caractérise les frontons qui se superposent à chacun des nombreux étages en diminuant d'importance.

Nous avons choisi pour donner un exemple de l'architecture Kmer, la porte des morts à Angkor-Thom (fig. 99); c'est une restitution de M. Delaporte, peut-être un peu fantaisiste, mais que nous ne croyons pas très exagérée. Cette porte est l'une des cinq par lesquelles on pénétrait dans la capitale du royaume Kmer ; elle donne une idée de l'aspect fantastique que doivent avoir ces monuments où de délicieux détails se trouvent accolés à des énormités fantastiques, où toutes les tours en forme de tiare atteignent parfois 100 mètres de hauteur.

Nous aurons donné la dernière touche à cette esquisse quand nous aurons dit que ces édifices sont entièrement dorés, et que les fonds sont

rehaussés de couleurs très vives, vermillon, bleu et vert, le plus généralement.

La statuaire représentait le plus souvent les dieux ; ces œuvres sont sculptées dans le grès ou coulées en cuivre et dorées. La sculpture Kmer

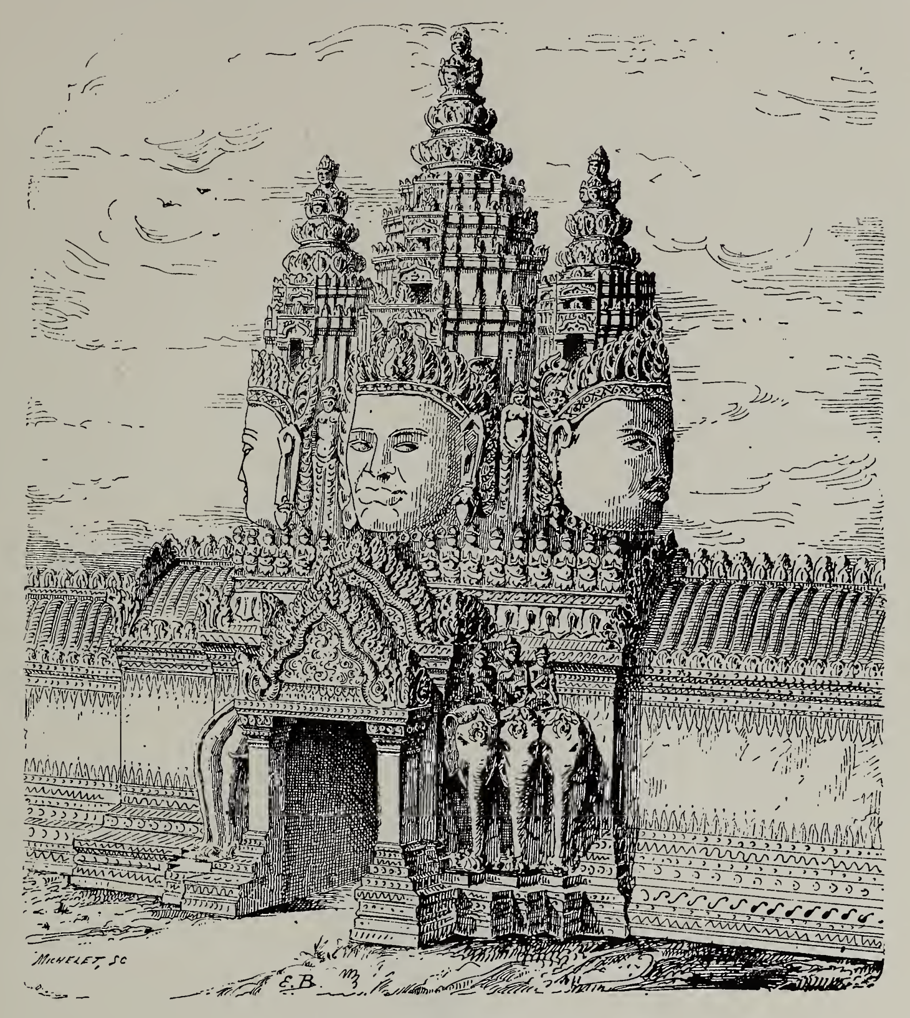


Fig. 99. — Porte Angkor-Thom.

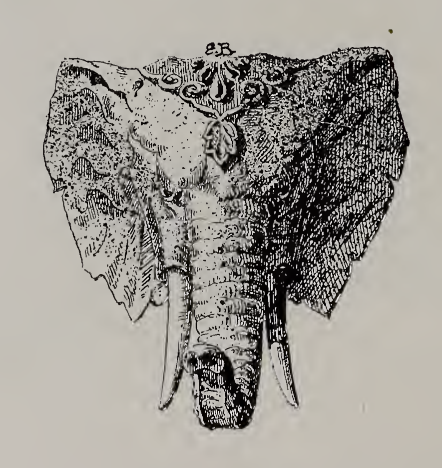
représente les animaux sous des formes bizarres, elle s'évertue à leur donner un aspect terrible, et n'arrive parfois qu'à les rendre risibles. Ainsi doit-il être des lions sans crinière, la gueule grimaçante, mais chargés de bracelets ; des corps humains avec tête et pattes d'oiseau.

Les bas-reliefs, dit M. Bosc, nous montrent des figures souples et alertes, couvertes d'une riche ornementation d'un goût parfait et d'une puissante coloration. Les têtes des dieux du Cambodge ont une grande finesse d'expression ; ce qui caractérise les divinités, c'est leur attitude

calme ; elles sont généralement immobiles, pensives et accroupies, et surchargées de bijoux avec une profusion inouïe, profusion qui rappelle l'exubérante végétation du climat sous lequel habitent ces dieux.

Les parties faibles de la statuaire sont les extrémités ; les pieds et les mains, les emmanchements des poignets et des chevilles laissent beaucoup à désirer ; ensuite la perspective, toute de convention, ignore les plans et évite les raccourcis.

« Mais si un peuple a su employer avec science la sculpture décorative, c'est bien le Kmer ; en effet, tous les entablements et les frontons qui surmontent les portes, toutes les balustrades de ponts, toutes les hautes tours qui se dressent au-dessus des temples, tout cela est couvert d'ornements, et, fait digne d'attirer l'attention, si le sculpteur ignore les plans et fuit les raccourcis, comme nous venons de le voir, l'ornemaniste recherche la difficulté ; certaines frises semblent avoir été ajourées à plaisir ; ce sont de véritables claires-voies, bien autrement remarquables, comme tour de force et exécution, que celles pourtant si magnifiques qu'on retrouve dans nos monuments du moyen âge. »



FILIGRANE

Les différentes branches d'art et d'industrie se sont développées, et ont acquis leur plus haut degré de perfection, chez des peuples dont la race, le caractère et les mœurs présentaient le plus d'affinités avec ces arts ou ces sciences, tant sous le rapport de la conception que sous celui de l'exécution ; ainsi les races naturellement contemplatives et portées au mysticisme ont excellé dans des travaux que d'autres peuples pouvaient difficilement aborder.

En général, les Orientaux et particulièrement les peuples courbés sous la loi mahométane, soumis au plus dur despotisme, fatalistes par tradition et enclins à la rêverie, ont produit des ouvrages demandant, en même temps qu'une grande tranquillité d'esprit, un tempérament passif, docile et patient ; ces genres de travaux, tout en rendant justice à l'habileté, à la délicatesse du travail manuel, à la main-d'œuvre en un mot, sont avant tout des œuvres de patience plutôt que des œuvres d'art.

Parmi les travaux artistiques auxquels nous faisons allusion ci-dessus, le filigrane, par la somme énorme de travail matériel qu'il réclame, est par excellence le modèle de ces ouvrages où le talent est peu et où la patience est tout.

En effet, ce travail d'orfèvrerie consiste en un *remplissage* en fils d'or ou d'argent, qui, contournés en tous sens, présentant les méandres les plus capricieux, remplissent une ossature qui est le travail solide, le vrai travail d'orfèvrerie.

Dans les bijoux, les filigranes sont à jour ; on fait aussi des coffrets et des châsses qui permettent, au travers de cette dentelle, de voir les objets qui y sont renfermés, parfois aussi les objets travaillés en filigrane

reçoivent un capitonnage, généralement en soie, dont la couleur est choisie suivant que le travail est exécuté en or ou en argent.

Quand on examine un travail exécuté en filigranes, on est frappé de l'innombrable quantité de microscopiques soudures qu'a nécessitées ce réseau ténu.

Plus intéressante peut-être est une autre espèce de filigrane ; nous voulons parler des figures et ornements que l'on fait sur les formes qui servent à faire le papier. Ces figures forment une légère saillie admirablement modelée, et dont la pression dans la pâte produit une différence d'épaisseur qui a pour résultat une transparence dessinant la figure ou l'ornement qu'on s'est proposé d'obtenir. La banque de France, dans la confection de ses billets, emploie le filigrane ; nous souhaitons que tous nos lecteurs possèdent d'assez nombreux exemples de cette variété du sujet qui nous occupe, pour pouvoir en faire une étude comparative, complète, et nous éviter ainsi une plus longue description.



STYLE CHINOIS

Le vaste territoire qui forme avec la Sibérie l'extrémité orientale de l'Asie est peuplé d'hommes de race jaune ; mélange de Tartares, de Mongols et de Chinois proprement dits.

Le type de la race est bien connu ; ce sont des hommes de taille moyenne, la face large, les pommettes saillantes, les yeux fendus et relevés à l'extérieur, et enfin le nez légèrement camus.

L'écriture chinoise se rapproche des caractères cunéiformes.

ARCHITECTURE

Les seuls éléments utilisés dans la construction sont le bois et la brique ; les Chinois emploient des bois durs, tels que le teck, le bois de fer, mais aussi, et plus fréquemment le bambou ; le cèdre, le sandal servent à la confection des meubles.

Dans les palais, les colonnes et les parois sont incrustées de métaux, d'ivoire, de nacres dorées et peintes ; ce qui ajoute à la polychromie

naturelle des matériaux, et donne aux édifices un aspect riant et gai. Les maisons chinoises sont basses et rarement avec un premier (fig. 100).

Les charpentes sont apparentes. Au point de vue de la distribution intérieure, l'habitation chinoise se compose d'une enceinte de clôture renfermant : cour, salle commune, chambres à coucher ; c'est la maison antique.

Aujourd'hui les plans comprennent : soit une rangée de bâtiments ou

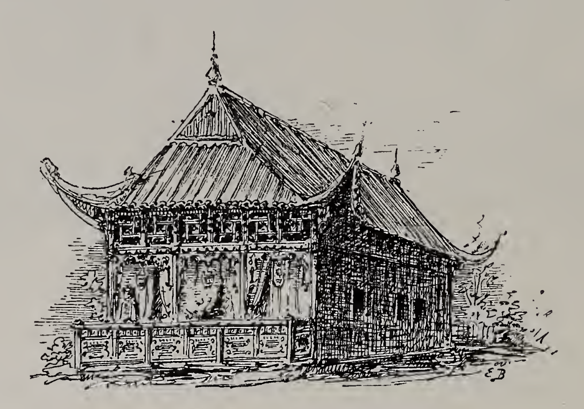


Fig. 100. — Maison chinoise.

pièces en enfilade, soit deux rangées parallèles, trois rangées avec jardin intérieur, ou enfin trois corps de bâtiments sur rue.

Les édifices principaux sont les pagodes, tours à plusieurs étages établies sur plan carré ou polygonal ; les tours proprement dites, dont la plus célèbre est la fameuse tour de porcelaine à Pékin ; les arcs de triomphe qui sont à une ou trois ouvertures et construits en bois.

LES CARACTÈRES DU STYLE

L'art chinois ne peut être confondu avec aucun de ceux des autres peuples, et il faut même bien se garder de le confondre avec le style japonais qui peut paraître, par un examen seulement superficiel, présenter avec lui de grandes analogies, mais qui en diffère très sérieusement au fond.

Le prototype de l'architecture de la Chine, c'est la tente, souvenir de l'existence nomade primitive ; on le reconnaît immédiatement aux sommets aigus, aux bords relevés, aux arêtiers courbes qui sont bien la représentation d'une corde s'infléchissant sous le poids d'une toile, enfin aux piliers en bois sans chapiteaux ni bases.

En dehors de ce parti, la construction paraît au plus haut point irrationnelle et capricieuse ; ce ne sont que des courbes rompues, ovales, lignes brisées, qui écartent toute idée de stabilité (fig. 101) ; ce sont toujours les mêmes motifs d'ornementation égayés par les mêmes couleurs.



Fig. 101.
Fragment chinois.

Mais la première impression effacée, on ne peut manquer d'être frappé de l'unité de conception, de l'harmonie parfaite des formes, et des tons de la peinture décorative.

On peut donc au point de vue esthétique, étant donné nos idées préconçues et arrêtées à certaines formes, trouver défectueux l'esprit de l'architecture chinoise ; mais ce qu'on ne saurait nier, c'est son caractère bien arrêté et sa parfaite concordance avec l'esprit, les mœurs et les usages de ce peuple singulier, qui a porté si haut sa civilisation.

L'ornementation est très tourmentée : ce sont de bizarres lignes brisées en tous sens, et reliées par une flore et des animaux souvent fantastiques, des dragons épouvantables et des oiseaux.

SCULPTURE, PEINTURE, GRAVURE

Les bois et l'ivoire sont les matériaux employés en Chine pour la sculpture ; les sujets sont composés des mêmes êtres chimériques qu'emploie la peinture. La sculpture est rarement appliquée à des sujets d'une certaine importance, elle ne se distingue que par un fini précieux et pèche souvent sous le rapport de l'élégance et de la correction des formes.



Fig. 102. — Ornement courant.

La peinture ou polychromie, car nous ne parlerons de la peinture proprement dite qu'en examinant la porcelaine, comporte ordinairement l'emploi du rouge, du jaune, du vert, du bleu et du blanc, puis l'or de divers tons, et le noir, qui est parfois employé pour les fonds (fig. 102).

Les Chinois n'emploient pas la gravure sur métaux, mais ils exécutent sur le bois des gravures en relief dont la délicatesse est réellement incroyable.



LA PORCELAINE

La porcelaine est la plus belle et la plus fine de toutes les terres cuites; c'est un composé de feldspath et de kaolin. Le kaolin est une argile pure qui provient de la décomposition des roches feldspathiques par des agents physiques ou chimiques; l'argile ou terre glaise n'est autre chose que du kaolin mélangé de matières étrangères, terres diverses, marnes, sables, oxydes métalliques, etc.

La porcelaine est légèrement translucide ou opaque, elle est apte à recevoir l'émail et prend, suivant sa composition, les noms de *pâte dure* ou de *pâte tendre*.

La *pâte dure* a pour base le kaolin et le feldspath, ou la craie, le feldspath et le sable. Très fine, cette pâte peut recevoir la dorure ou les couleurs, soit directement, soit sur une couche d'émail, en les fondant ensemble à la même température.

La *pâte tendre* est composée d'un mélange de substances salines et de matières terreuses fusionnées, ou fritte vitreuse, avec addition d'argile marneuse calcaire. Un mélange de minium et d'argile marneuse donne aussi une pâte tendre, mais moins solide; d'autre part, elle se comporte très bien pour recevoir la dorure et les couleurs.

Non recouverte, la porcelaine prend le nom de biscuit; elle a alors la blancheur des plus beaux marbres, avec un grain d'une plus grande finesse. On fabrique des porcelaines mixtes, dont certaines parties seulement sont émaillées, tandis que les autres sont laissées mates.

Porcelaine de Chine. — « En Chine, dit M. Jacquemart, la politesse, le respect du rang et de l'âge sont les premières vertus de l'homme bien

élevé ; aussi l'hospitalité s'exerce-t-elle au Céleste Empire avec un soin, nous dirions presque une ostentation, dont nous ne pouvons avoir une idée dans notre vie active et occupée ; il y a en Chine une salle de réception chez tout homme du monde, et le mobilier de cette salle consiste uniquement en étagères chargées de vases de fleurs et en rouleaux suspendus aux murailles, inscrits de sentences et couverts de peintures estimées ; or, il est de bon goût de choisir les éléments de cette décoration de telle sorte qu'elle puisse flatter l'hôte et s'harmoniser avec les fonctions et les actes de sa vie. Est-ce un guerrier ? Les vases lui montreront le Mars chinois ou les grands généraux des anciens jours, les combats, les revues, les tournois, toutes ces peintures que la famille verte aborde dans ses plus beaux spécimens. Est-ce un lettré, un poète ? il verra partout la figuration de Koung-tseu, celle de Panhvei-pan, la femme célèbre comme écrivain et comme historiographe, ou bien la singulière image de Li-taï-pe, ivrogne que la fable prétend élever au rang des dieux et qui aurait été enlevé au ciel sur un poisson monstrueux. »

Nous avons fait cette citation pour indiquer le rôle considérable de la porcelaine dans la vie des Chinois, et nous allons maintenant étudier les diverses familles.

Les porcelaines chinoises sont obtenues avec des kaolins provenant de roches très blanches, de consistance friable, composées de silice, d'alumine à l'état d'argile blanche, et d'eau. Le kaolin lavé et épuré fournit la pâte ; la partie fusible est fournie par le *pé-tun-tsé*, sorte de pétrosilex, de même origine géologique, mais contenant davantage de silice. Broyées et lavées, ces deux matières donnent des pâtes dont la qualité varie avec la proportion du mélange. Le *pé-tun-tsé* très pur et mélangé avec de la chaux et des cendres de fougères est très fusible, c'est lui qui, ainsi mélangé, forme la couverte ou émail qui doit recouvrir la terre.

On ne sait rien de positif sur la découverte de la porcelaine ; les premiers documents écrits datent du VIIIe siècle, mais aucun spécimen ne reste de cette époque et ce n'est qu'à partir de la dynastie des Mings, en 1368, que l'on peut en faire remonter la fabrication, laquelle atteignit son apogée pendant la période de Tching-hod.

Famille chrysanthémo-pœonienne. — Elle est caractérisée par la prédominance des chrysanthèmes et des pivoines, et la forme souvent rappelle l'élégance des produits persans. Ces poteries sont parfois laquées partiellement et le vernis tranche alors vigoureusement sur le fond mat.

Famille rose. — Très estimée des Chinois, la famille rose se compose de pièces parfaites, très blanches, et si minces qu'on leur a donné les noms de : *porcelaine sans embryon* en Chine, et chez nous, de *coquille d'œuf*. Elle doit son nom à son aspect, à sa coloration. « Elle a pour base décorative un rouge carminé dégradé jusqu'au rose pâle et obtenu de l'or. Ce qu'on nomme en Europe *pourpre de Cassius ou rouge d'or*.



« Toujours mêlée à un véhicule abondant, cette couleur forme relief sur la couverte ; le même caractère se rencontre dans la plupart des teintes douces qui l'accompagnent ; la porcelaine rose est donc *émaillée* par excellence et ce caractère frappant lui a valu, dans le commerce, la dénomination spéciale de *porcelaine de Chine*, bien qu'ailleurs et au Japon surtout on ait peint en relief[1]. »

Les sujets de décoration des vases sont les arabesques, les fleurs, les animaux souvent fantastiques, enfin des scènes où figurent presque exclusivement des femmes et des enfants. Sur les grandes pièces se trouvent des sujets importants, de vastes palais avec réception du souverain, des tournois et des revues.

On s'accorde à ne voir dans la porcelaine rose qu'une imitation des admirables produits du Japon. Elle a eu sa belle époque de fabrication en Chine de 1488 à 1505, sous la période de Houng-Tchy.

Famille verte. — Comme la précédente, la famille verte doit son nom au beau vert qui décore ses vases ; sa belle époque de fabrication correspond à celle de la dynastie des Mings. Les sujets qui ornent les poteries de cette famille sont en majeure partie empruntés à la religion et à l'histoire.

Il nous faut mentionner encore les vases à décors bleus ou camaïeux ; ces porcelaines très anciennes (xe siècle environ) portent souvent des indications de règnes ; on les nomme *vases des magistrats*.

[1] Jacquemart.

Porcelaine du Japon. — L'origine de la porcelaine du Japon paraît être aussi obscure que celle de la porcelaine chinoise ; on sait seulement que plusieurs siècles avant notre ère plusieurs fabriques de poterie étaient florissantes dans la province de Yamato. D'autre part, la tradition japonaise raconte que vers le commencement du premier siècle, un athlète nommé Nomino-Soukouné habitant l'île de Nippon, se mit à faire des



Vase chinois.

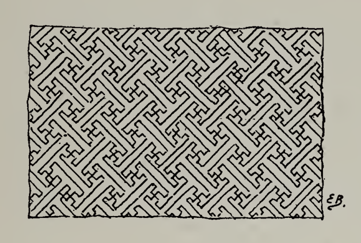
vases et des figures humaines en terre fine, destinés à être placés dans les tombeaux des guerriers. Cet hercule était un philanthrope ; on avait coutume, lorsque mourait un chef, d'enterrer avec lui des animaux et même des esclaves vivants ; c'est pour éviter ce terrible supplice que Nomino-Soukouné eut l'idée de se faire artiste et de les remplacer par des victimes en porcelaine.

Les échantillons retrouvés donnent de précieux renseignements sur le costume des anciens Japonais et sont exécutés avec une assez grande habileté de modeleur.

Enfin, vers le XIIIe siècle, un potier du nom de Katosiro alla étudier l'art céramique en Chine et perfectionna les méthodes employées dans sa patrie.

Famille chrysanthémo-pœonienne. — Très voisine de la famille correspondante chinoise dont on la distingue assez difficilement, elle doit son nom à sa décoration composée de chrysanthèmes et de pivoines qui





viennent envahir même les anses ou appendices sur lesquelles elles se détachent en relief.

Famille rose. — Beaucoup plus belle que la famille rose chinoise, elle n'a de commun avec elle que le nom et l'emploi du rouge d'or. Les émaux ont une pureté irréprochable; le rouge d'or, violent et vigoureux d'abord, passe, grâce à son mélange avec l'émail blanc par une gamme teintée dont les tons fondus sont du meilleur effet.

« Quand, dit M. Bosc, les émaux de cette famille s'enrichissent d'un fin damassé ou d'une mosaïque courante, le rouge vif cerne ou relève le jaune, le vert et le rose; le bleu de ciel est quelquefois cerclé de noir. C'est cette famille qui possède les plus belles porcelaines artistiques, ornées de fleurs, de plantes et d'oiseaux; souvent leur fond est *clathré*, c'est-à-dire qu'il imite les tresses fines d'une corbeille; ou *mosaïqué*, ou *pavé*, c'est-à-dire orné de carrés et d'octogones. Cette famille renferme aussi les porcelaines dites à *mandarins*, parce qu'elles sont souvent décorées de ce genre de personnages, c'est-à-dire des employés officiels du Céleste Empire. La *porcelaine* à *mandarins* peut être divisée en plusieurs sections; la première comprend les fonds noirs avec sujets peints dans des médaillons cerclés d'or; la seconde, les *porcelaines à fond filigrané;* enfin les autres sections tirent leur nom des mandarins qui les décorent, on les nomme : *mandarins chagrinés*, *mandarins gaufrés*, *mandarins à fonds variés, mandarins rouges, mandarins camaïeu*, etc. »

Porcelaine vitreuse. Toutes les espèces que nous venons d'examiner, peuvent assez facilement être confondues avec les porcelaines chinoises. Mais il est un produit spécial au Japon et peut-être le plus beau, c'est la porcelaine vitreuse.

La pâte de cette porcelaine est obtenue avec une sorte de grès très dur et très compact, et d'une si grande pureté que l'émail est d'une homogénéité parfaite et qu'on ne peut distinguer les deux substances distinctes. Les objets les plus fréquemment exécutés avec cette porcelaine translucide sont de petites coupes très évasées, portées sur un pied assez élevé en forme de cône tronqué; elles servent à boire le *saki*, sorte d'eau-de-vie de grain que les Japonais se plaisent à déguster bouillante. On fait encore de petites tasses sans soucoupes, d'une délicatesse extrême, pas plus épaisses que la fleur à laquelle elles empruntent leur forme, la campanule. Le décor de ces porcelaines vitreuses est très simple : des animaux, des oiseaux chimériques peints en or et rehaussés de rouge.

Porcelaines laquées. — Sur une applique de laque, à l'aide de fragments de nacre, les Japonais exécutent des travaux qui demandent une patience extraordinaire; ils composent ainsi des mosaïques dont les sujets sont des plus compliqués, comme par exemple un paysage avec ses arbres, son ciel, des animaux, des rivières, le tout formant un dessin chatoyant qui se détache sur un fond noir et velouté.

Céladons, craquelés. — Les Japonais excellent aussi dans la fabrication des céladons. C'est un émail unicolore d'un ton gris vert qui va du plus pâle au plus foncé; le plus intéressant est le gris bleu.

Les craquelés (les céladons sont presque toujours craquelés) prennent leur nom du réseau de petites fentes qui se produisent dans certains émaux; ils sont d'un jaune presque chamois et forment un des produits les plus curieux du vieux Japon. Le craquelage, qui se produit fortuitement dans nombre de cas, est obtenu dans les céladons par la stéatite pulvérisée qu'on fait entrer dans la composition de l'émail. La décoration, souvent en relief, est faite généralement en émail blanc.

Grès. — Enfin les artisans japonais ont fabriqué des poteries de grès dont les formes sont des plus artistiques; Bizen, une des principales fabriques, produit dieux, demi-dieux et personnages de toutes sortes, des animaux utiles et nuisibles mais presque toujours fantastiques; aussi des vases fort beaux. A Satzuma et à Owari on fabrique encore un grès dit

truité, *ventre de biche*, d'une belle pâte fine et blanche, presque toujours recouverte d'un émail légèrement fendillé, d'un ton jaunâtre sur lequel on fait une décoration où figurent des bambous bruns ou bleus, des animaux ou des oiseaux. Un autre genre est la pâte dite *croquet;* elle est fabriquée à Kio; cette pâte est très dure, les produits finement moulés sont ornés de bouquets d'oiseaux et de papillons. Enfin les grès de Yédo, qui sont plus blancs et couverts d'un émail truité.

Porcelaine de l'Inde. — « On désigne ainsi, dit M. Bosc, une porcelaine de la Chine à pâte dure, du XVIIe siècle, importée par la compagnie des Indes; son décor est polychrome et or; des personnages se détachent souvent sur un fond de paysage. Mais le terme de *porcelaine de l'Inde* s'applique principalement à des porcelaines du Japon décorées de fleurs, notamment de chrysanthèmes, d'œillets, de roses, d'anémones simples ou doubles, de pavots, etc. »

PORCELAINE ITALIENNE. — Il paraît qu'en Europe, c'est à Venise que revient la gloire d'avoir fabriqué les premières porcelaines, et, somme toute, n'est-ce pas cette république qui avait plus que toute autre contrée des relations artistiques, industrielles et commerciales avec l'Orient, berceau de l'art céramique ? Quoi qu'il en soit, il paraît établi aujourd'hui que, vers 1470, on fabriqua à Venise de la porcelaine « transparente comme celle du Levant ». Mais il paraît que ce ne fut là qu'un essai; cette fabrication, reprise en 1504, puis bientôt laissée, reparaît en 1519 pour cesser encore ; de ces tentatives, il n'est rien resté qui permette d'apprécier le résultat obtenu. Cinquante ans plus tard, nouveaux essais à Florence, mais qui ne laissent pas davantage de trace. En 1565, Alphonse II rétablit la fabrication de la porcelaine à Ferrare, mais de ses produits il ne nous reste rien, pas plus que des anciens fours de Venise.

Les plus anciennes porcelaines européennes connues aujourd'hui proviennent de la capitale de l'antique Etrurie. C'est à Florence, c'est aux Médicis, que nous devons les premiers résultats satisfaisants obtenus en Occident.

Florence, Ferrare, Milan ont eu leurs fabriques ; les faïences, celles dites de Médicis entre autres, sont peu nombreuses; elles sont décorées de grotesques, de fleurs et d'ornements ; mais généralement dans le goût oriental dont elles s'inspiraient. Voici la recette employée pour la porcelaine des Médicis : « R (*cipe*), sable blanc des verriers bien tamisé et

pur, 24 livres. Fritte cristalline pilée et tamisée, 16 livres. Blanc de Faenza broyé au mortier dans l'eau claire et ensuite très bien séché, 12 livres. »

On mélange la matière et on fait cuire au four dans un vase en terre ; puis on la pulvérise et on l'additionne de terre blanche de Vicence, le tout bien mélangé dans l'eau claire ; on laisse déposer, on retire l'eau et la pâte est prête à être modelée. « Pour la couverte, c'est le sable blanc de verriers, l'alun de fèce choisi parmi le plus gras, par parties égales, 15 livres ; saline de Volterra, 7 livres ; litharge d'or, 10 livres. »

Porcelaine de Saxe. — Les premiers produits datent de 1705 environ ; c'est de Meissen qu'ils proviennent. Bottger, un alchimiste cherchant la pierre philosophale, trouva la poterie rouge en faisant ses creusets. Mais le hasard l'aida encore davantage : « Un jour, dit M. Jacquemart, Bottger, sentant que sa perruque avait un poids plus qu'ordinaire, examina la poudre qui la couvrait, et vit qu'on avait substitué une poussière minérale à la fécule ordinaire ; ayant appelé son valet de chambre, il apprit que, depuis peu, un certain Schnorr avait trouvé cette poudre dans les environs d'Aue et la faisait vendre partout. Essayée au laboratoire, elle fut reconnue par Bottger pour le kaolin. » C'était l'élément nécessaire pour faire la pâte blanche, et Bottger en perfectionna à ce point la fabrication, qu'il arriva à faire des produits qui peuvent être confondus avec ceux de la Chine, confusion d'autant plus possible qu'en Saxe comme en Allemagne on ne s'est pas contenté d'imiter la matière, mais on a aussi pris aux Chinois leurs dessins et leurs couleurs.

Porcelaine de Vienne. — C'est à la Saxe que l'Autriche prit le secret de la fabrication de la porcelaine. Un chef de fabrication de Meissen vint offrir à Vienne ses services et ses connaissances acquises. Il fonda au commencement du XVIIIe siècle un établissement qui devint, au bout d'une vingtaine d'années la fabrique impériale.

Légèrement grise d'abord, la porcelaine, grâce au kaolin de Moravie, ne tarda pas à devenir très blanche. Leitner, savant chimiste, dota la décoration de l'emploi du platine solide, de l'or bruni et mat ; mais ce qui contribua davantage à donner à cette porcelaine un caractère particulier, c'est le noir d'urane (oxyde d'uranium), avec lequel on put faire des fonds et des portraits en profil.

« La céramique autrichienne, dit M. Paul Leroi, est fastueuse entre

toutes, on n'exagère rien en disant qu'elle prodigue la somptuosité à pleines mains. »

Porcelaines diverses. — Ici nous nous bornerons à citer : les fabriques de Chelsea, Bow, Bristol, Plymouth, en Angleterre; Tournay dans les Pays-Bas: Nuremberg, en Bavière, et Marieberg, en Suède. Toutes ces fabriques n'ont pas, à proprement parler, de caractères spéciaux; la porcelaine est là une industrie importée, habilement traitée, mais dépourvue de l'originalité que donnent les recherches, les découvertes pénibles et les matériaux spéciaux.

Ayant courtoisement donné la première place aux fabrications étrangères, il nous reste maintenant à dire quelques mots de nos porcelaines nationales.

Porcelaines Françaises. — De nombreuses manufactures avaient été créées en France au commencement du XVIIIe siècle, à Saint-Cloud, à Lille, à Chantilly, à Mennecy et dans nombre d'autres villes. Les produits consistant en imitations des poteries orientales manquaient d'originalité, mais la fabrication était bonne, et ces ateliers devinrent d'excellentes écoles où se formèrent les artistes et artisans, qui devaient bientôt doter notre pays d'une fabrique célèbre, de la manufacture de Sèvres.

Deux anciens élèves de Saint-Cloud, les frères Dubois, obtinrent de Ory de Fulvy, intendant des finances, des subsides pour expérimenter une nouvelle porcelaine. Après trois années d'essais infructueux, ils durent renoncer à poursuivre leurs recherches. Mais un de leurs ouvriers, nommé Gravaut, fut plus heureux et obtint une porcelaine tendre dont il céda la recette à l'intendant de Fulvy. C'est le point de départ de la manufacture de Sèvres. Une société fut fondée, on obtint un privilège, et le roi Louis XV chargea le savant Hellot de la surveillance, Duplessis, orfèvre, de dessiner les formes, enfin Mathieu, de s'occuper de la fabrication.

Etablie d'abord à Vincennes, la société, en présence du développement considérable que prit la fabrication, se trouva trop à l'étroit et acheta à Sèvres des terrains sur lesquels elle fit élever des constructions qui existent encore, et sont utilisées en école normale de jeunes filles.

De cette époque (1756) tous les produits fabriqués tant à Vincennes que dans la nouvelle fabrique prirent le nom de Sèvres. En 1759, le roi

devint propriétaire de la manufacture et interdit aux autres usines la sculpture et la dorure ; le camaïeu seul leur était permis ; royale manière de vaincre la concurrence.

Jusque-là, la manufacture de Sèvres n'avait produit que la *porcelaine de France*, nom que l'on donnait à la porcelaine tendre. Très belle au point de vue artistique, elle était médiocre comme qualité et peu propre aux usages domestiques. La découverte des gisements kaoliniques de Saint-Yrieix, près de Limoges, par le savant chimiste Marcquer, permit la fabrication de la porcelaine dure, et en 1789 la manufacture de Sèvres n'avait pas de rivale en Europe.

« L'histoire de la porcelaine à la manufacture de Sèvres résume l'histoire tout entière de la porcelaine française. C'est la manufacture de Sèvres qui, la première, en France, a fabriqué la porcelaine kaolinique, et si elle n'a pas inventé la porcelaine française ou porcelaine tendre, elle l'a du moins si bien transformée, en a tellement amélioré la composition et les procédés de fabrication, que les manufactures qui l'avaient devancée ou qui l'ont imitée depuis s'effacent et disparaissent devant elle, si bien que le nom même de porcelaine tendre ne semble plus s'appliquer, dans le langage actuel, qu'à la seule porcelaine de Sèvres.

« Parmi les produits les plus remarquables de cette première période, il convient de citer principalement les bouquets si finement modelés en relief et peints au naturel sur cet admirable émail laiteux et fluide où les couleurs prenaient le ton frais et velouté des fleurs, les beaux vases à fond *bleu de roi* ou *de Sèvres*, le beau rose carné appelé *rose Dubarry* et mieux encore le *rose Pompadour,* qui n'a jamais été imité depuis ; les services de table, les cabarets et les mille riens, coquettement ornés de figurines et dont Boucher et Van Loo fournissaient les dessins. »





STYLE JAPONAIS

Quand on est arrivé à l'extrémité orientale de l'immense empire chinois et qu'on traverse la mer environ sous le trente-septième degré de latitude nord, on se trouve au centre d'une grande contrée, ou plutôt un groupe important de grandes îles dont les principales sont : celle de Niphou, avec Yédo et Miaco pour grandes villes ; Kinsin, villes principales Nangasaki et Sanga ; Yesso, capitale Matsmaï. C'est le Japon.

La population, de race jaune, offre plus d'un point de ressemblance avec le type chinois ; la langue, le costume et enfin les diverses industries et arts présentent souvent des analogies qui excusent les confusions si souvent commises.

Renfermés dans leurs îles, les Japonais sont restés longtemps sans aucune relation avec les autres peuples. Au commencement du XVII[e] siècle, les Hollandais seuls possédaient un comptoir sur un point isolé de la côte, et, à part quelques missionnaires qui n'eurent pas toujours à se

louer de l'urbanité des insulaires, ce n'est guère que depuis 1854 que des relations se sont sérieusement établies et que les Européens ont été reçus et mis à même d'étudier les mœurs et les arts.

ARCHITECTURE

On a dit quelque part que l'architecture japonaise n'avait rien de ce qui constitue un germe de développement architectural. Cela est-il bien

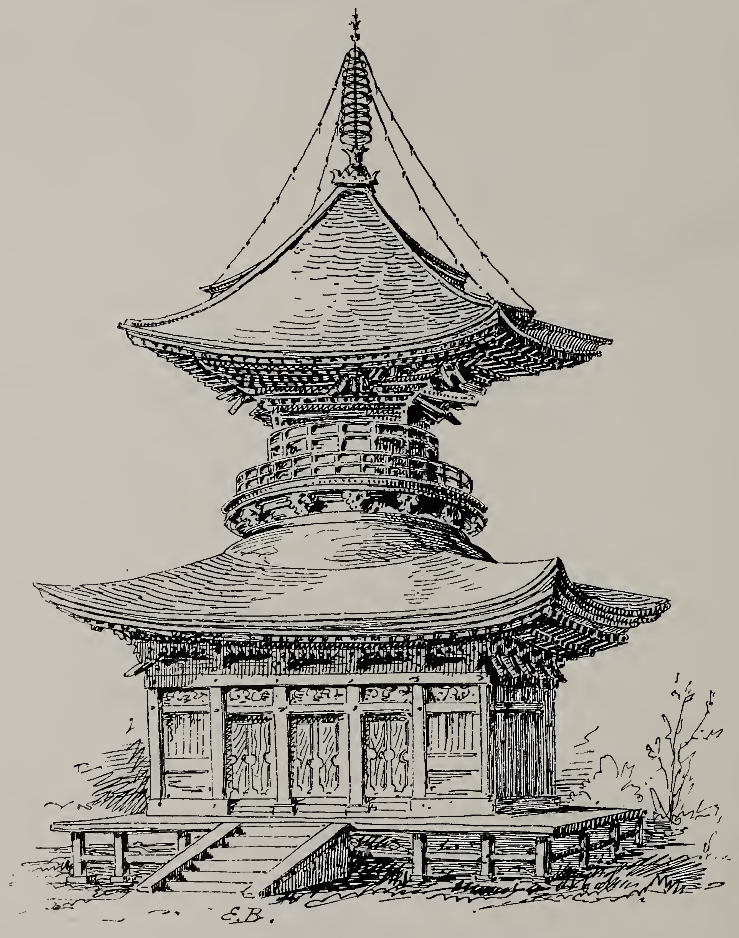


Fig. 103. — Pagode à Kamakoura.

vrai? Est-il juste avec notre tempérament occidental, nos goûts et nos traditions, de juger en dernier ressort l'art d'une race entièrement différente, dont les instincts et les aptitudes sont opposés aux nôtres.

Quoi qu'il en soit, nous pensons que pour juger le travail d'un peuple,

il faut s'assimiler à sa vie, à ses mœurs, à ses usages ; alors seulement on pourra en toute connaissance de cause se prononcer sur la valeur artistique de ses œuvres.

Le culte du boudhisme a nécessité la construction de monuments du même ordre que ceux que nous avons vus aux Indes. Les pagodes, carrées ou polygonales avec toitures relevées à la manière chinoise (fig. 103), sont élégantes, de petite dimension, et souvent construites entièrement en bois. Les charpentes de couverture, formées d'un enchevêtrement de pièces qui concourent à la décoration, sont des plus ingénieuses, encorbellements et croisements forment une vigoureuse saillie d'avant-toit, comme cela se retrouve dans tous les pays chauds.

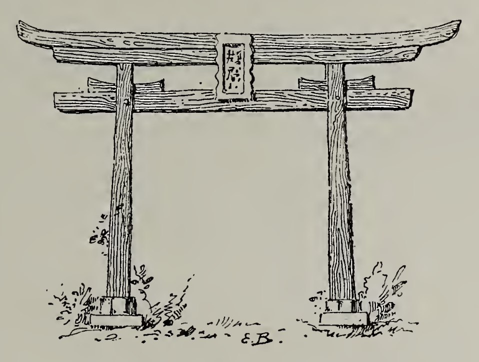


Fig. 104. — Porte sacrée (tori).

Les portes sacrées sont des constructions extrêmement simples, toujours placées dans le voisinage d'un endroit saint. Ces portes sont composées de deux piliers légèrement inclinés vers l'intérieur, et réunis par plusieurs traverses séparées et superposées ; les traverses inférieures sont droites et celles supérieures relevées aux extrémités — toujours la forme de la tente — et dirigent leurs pointes vers le ciel. Ces portes sacrées, appelées *tori*, sont très simples, souvent en bois brut, mais quelquefois aussi, elles portent des sculptures et les bois sont travaillés et profilés, taillés de chanfreins et enfin recouverts de peintures ; un tableau d'inscription accompagne généralement ces portails (fig. 104).

Les temples peuvent être cités parmi les plus beaux spécimens de l'architecture japonaise, ils présentent de belles lignes, et les toitures relevées en courbes harmonieuses au droit des entrées principales sont décorées d'antéfixes ou motifs de couronnement dont la parenté avec l'art hindou saute aux yeux. Des piliers carrés, robustes, reposent sur des bases simplement ornées de chanfreins ; à la partie supérieure, des consoles reçoivent les pièces de la charpente. Les entre-colonnements sont

meublés par une traverse engravée et chanfreinée qui porte sur des consoles, enfin un motif de sculpture motive la partie médiane du vide. La couverture en tuile demi-ronde s'harmonise admirablement avec l'ensemble et ajoute à la polychromie générale (fig. 105).

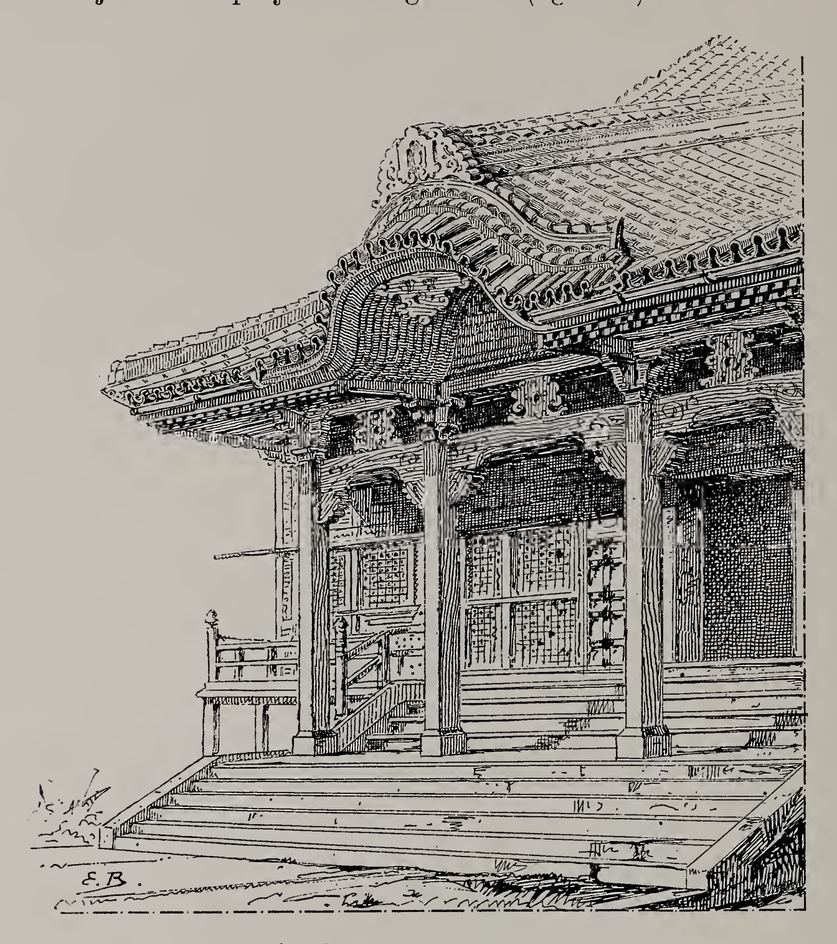


Fig. 105. — Temple à Nagasaki.

L'architecture civile du Japon consiste en palais, en maisons et habitations de plaisance. Voici une description que nous empruntons à M. Aimé Humbert. L'édifice principal a la forme d'un rectangle ; composé de deux hautes murailles à pignons, au levant et au couchant et de deux longues façades latérales au nord et au midi, construites partie en briques, partie en bois et en pisé.

Une vérandah, spacieuse galerie en bois, exhaussée de trois pieds au-dessus du sol et reposant sur des piliers comme les chalets suisses, fait le tour des trois façades, du couchant, du nord et du levant. Sur chaque façade est un élégant péristyle qui conduit au jardin.

Toutes les pièces ont accès sur la vérandah par de grandes portes-fenêtres à deux vantaux. La façade du levant occupée par le salon a quatre portes ; celle du nord en a huit.

Le péristyle d'honneur est au couchant.



Fig. 106. — Maisons à Yokohama.

Toutes les pièces sont indépendantes et ont deux issues, une sur la vérandah et une sur le corridor.

Rien de plus pittoresque que les maisons des villes avec leur variété



Fig. 107. — Epi japonais.

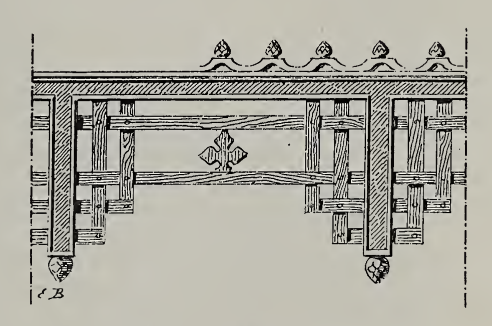


Fig. 108. — Motif japonais.

de formes, d'alignement et de dimensions ; celles que nous donnons (fig. 106), nous montrent les propriétés séparées par des ruelles comme dans l'ancienne Rome. Les vérandahs servent de boutiques, et l'habitation est en général au premier étage.

Les toits en pyramides sont souvent surmontés de motifs jouant le même rôle que les épis dans nos constructions (fig. 107).

Les enchevêtrements, comme chez les Chinois, sont très usités au Japon, les combinaisons sont plus ou moins recherchées et parfois très simples, comme on le voit dans notre figure 108. Ce mode de décoration est surtout employé dans les travaux en bambou.

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

Nous avons dit que, comme dans le style chinois, la forme de la tente semblait être le prototype de la structure des édifices. En effet, ce sont

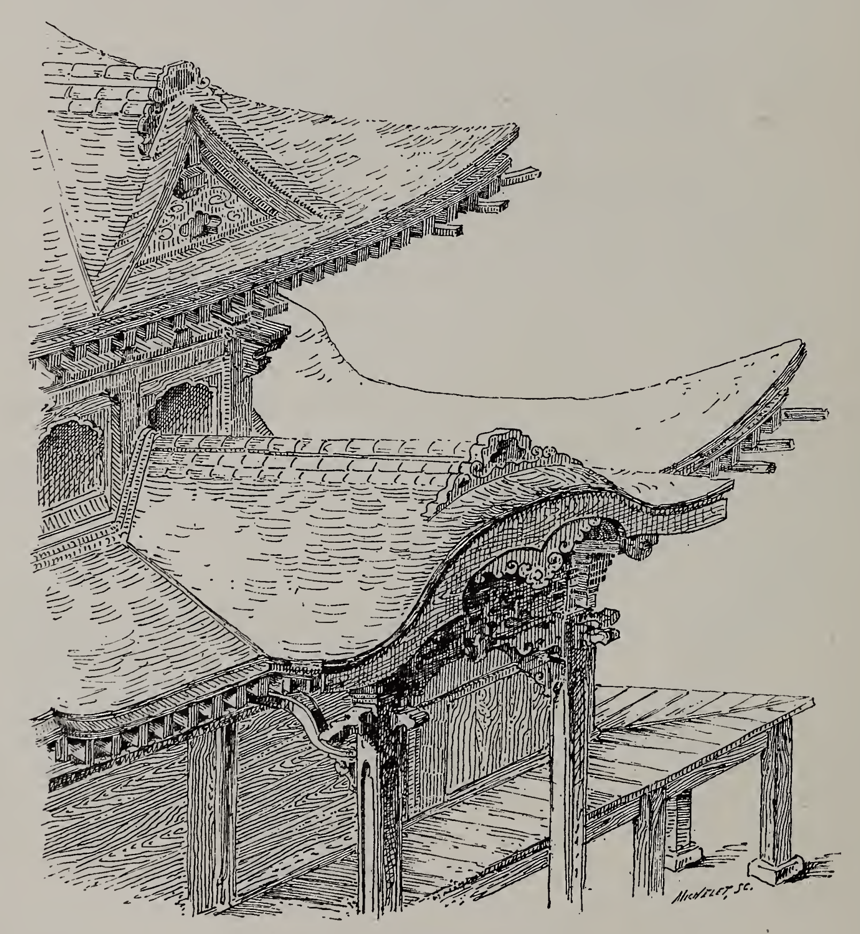


Fig. 109. — Fragment d'édifice.

les mêmes toits relevés dont les arêtiers courbes rappellent la corde infléchie par le poids d'une toile (fig. 109).

Les dentelures, bizarres, contournées en tous sens, courbes et contre-courbes ; c'est le génie du caprice qui règne ici en maître.

Dans les travaux de bois, découpures ou sculptures, c'est également la dentelure qui domine (fig. 110, 111, 112).

L'ornementation est de plusieurs genres. D'abord l'élément géométrique, qui comprend les entrelacs formés de lignes en forme de grecque

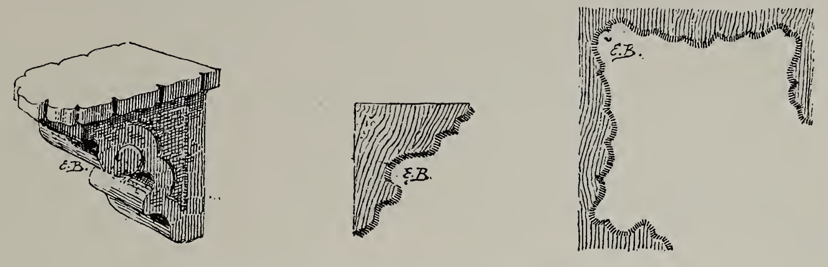


Fig. 110, 111, 112. — Consoles et équerre.

brusquement retournées suivant un angle donné, et parcourant à l'infini l'ensemble du dessin (fig. 113). Des carrés, s'enchaînant comme les maillons d'une chaîne, donnent un excellent motif d'ornementation courante

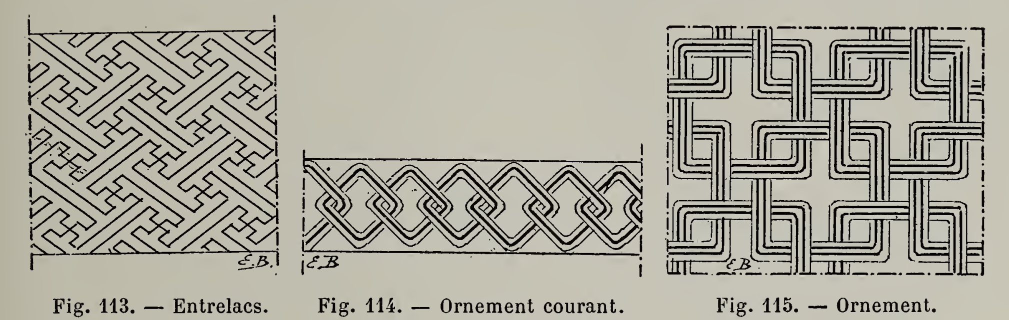


Fig. 113. — Entrelacs. Fig. 114. — Ornement courant. Fig. 115. — Ornement.

(fig. 114). Ou encore des carrés s'enlaçant comme les anneaux d'une cotte de maille en passant alternativement dessus et dessous (fig. 115).

La décoration mixte empruntée à la flore et mêlée de formes géométriques est souvent employée sur les vases, elle révèle de grandes qualités de dessin, qui n'ont de comparable que l'harmonie parfaite des tons, et l'heureux choix des motifs (fig. 116, 117, 118).



Fig. 116, 117, 118. — Ornements japonais.

De charmants motifs sont empruntés au règne animal, des oiseaux

parfois placés comme enchevêtrés dans un hexagone (fig. 119). Des animaux fantastiques, lions, éléphants, à têtes grimaçantes, contractées, horribles; et parfois aussi des faces humaines traitées avec le même luxe d'imagination et de fantaisie (fig. 120, 121, 122).

Fig. 119.
Oiseaux en triangle.

L'art japonais est avant tout dissymétrique, les *pendants identiques* sont inconnus au Japon, et de là naît une originalité et une couleur locale, pouvons-nous dire, qui est la preuve d'une grande fertilité d'imagination admirablement servie par l'indiscutable habileté manuelle des artisans.

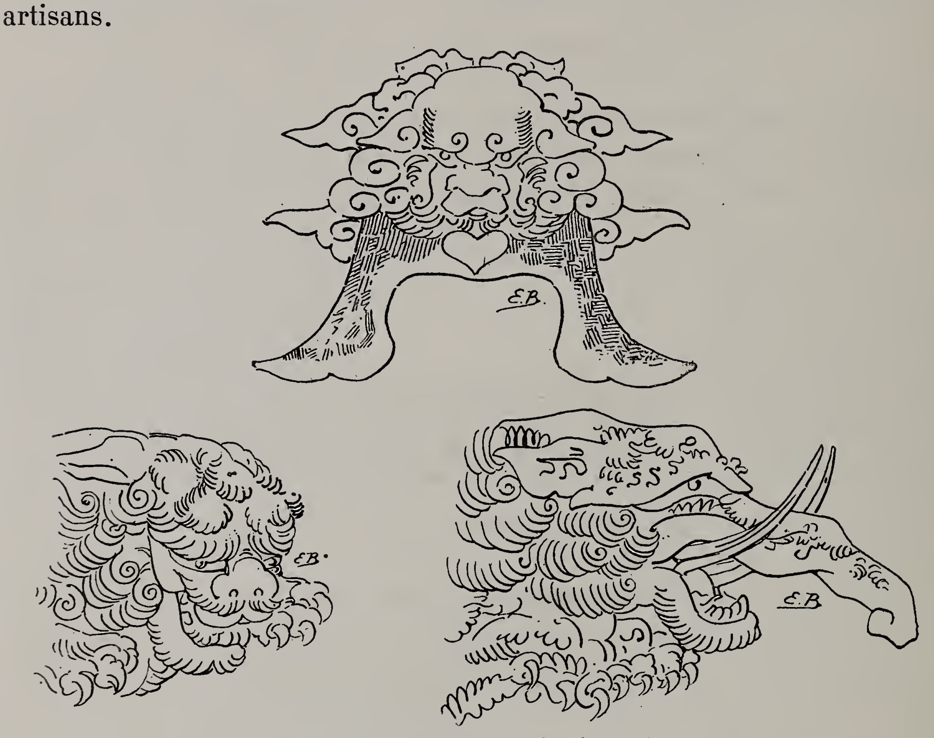


Fig. 120, 121, 122. — Dessins japonais.

ARTS DIVERS

Nous avons examiné déjà la porcelaine du Japon. Toutes les autres branches de la céramique sont connues dans ce pays.

Les Japonais sont de merveilleux ébénistes ; les tables, étagères, coffrets, etc., sont traités par eux avec autant de goût que d'imagination et prennent encore une plus grande originalité du manque de symétrie des formes et de l'ornementation.

Ils travaillent admirablement le bambou, tant comme application au meuble qu'aux constructions légères, et nous fournissent d'élégants modèles de paravents, des écrans légers, qui encadrent si bien un sujet peint ou brodé sur une soie de vive couleur.

Les bronzes du Japon, habilement moulés et fondus, sont ensuite ciselés avec une délicatesse extrême. Refouillés, ils reçoivent l'émail aux chatoyantes couleurs ou les sujets laqués qui en font des pièces incomparables.

La sculpture sur bois est traitée avec la même verve : sur un canevas d'enchevêtrures viennent s'entrelacer des branches gracieuses, empruntées à la flore locale, qui forment un fouillis charmant au milieu duquel viennent se jouer des oiseaux fantastiques, mais dont la vérité de pose et le talent d'observation appliqué au mouvement, éloignent l'idée fantaisiste et font au spectateur l'illusion d'animaux dont le modèle serait emprunté à la nature seule sans que l'artiste ait eu recours aux formes créées par l'imagination.



Fig. 123.
Dessin japonais.

Les dames japonaises sont femmes tout comme nos Parisiennes ; dévoiler ce secret, c'est dire que la bijouterie est pratiquée au Japon. Si maintenant nous tenons compte de la délicate habileté du travail manuel, nous n'étonnerons personne quand nous dirons que les Japonais sont d'habiles joailliers. En effet, en plus des bijoux ordinaires d'or et d'argent qu'ils fabriquent et qui portent le caractère particulier du style, nous devons mentionner encore les parures filigranées d'une extrême légèreté, et particulièrement les énormes épingles que les dames s'enfoncent énergiquement dans la coiffure en quantité innombrable.

Les laques que nous traiterons spécialement ; les bronzes aux formes gracieuses et variées ; les ivoires finement sculptés, etc. « Tout ce qui sort de la main des Japonais, dit M. Bosc, même les objets les plus simples, les plus usuels, les passe-thé, les corbeilles tressées en jonc, les petits cabinets, tout cela est marqué d'un cachet inimitable. Si nous étudions la couleur des œuvres japonaises, si nous feuilletons leurs collections de papiers peints, si nous parcourons leurs albums, nous sommes tout émerveillés et charmés à la fois de voir la simplicité des moyens employés en regard de la riche et puissante coloration obtenue. »

Les Japonais sont admirablement doués sous le rapport du dessin et de la peinture ; faibles dans les compositions d'ensemble, ils sont mer-

veilleux dans le genre épisodique. Leurs albums fourmillent de sujets charmants où le dessin, bien supérieur à celui des Chinois, connaît mieux aussi la perspective ; il ne s'agit que d'une honnête perspective cavalière, mais sentie, claire et pleine de bonne volonté ; on voit qu'elle est établie pour tout montrer et bien faire comprendre, qu'elle est démonstrative en un mot. Les attitudes des personnages sont bien caractérisées et les mouvements, les saillies de muscles, simplement présentés par des lignes, attestent une connaissance profonde du corps humain et de son anatomie (fig. 123). L'animal est caractérisé par un mouvement souple et onduleux s'il s'agit d'un reptile, robuste et sauvage, si c'est une bête féroce.

On a dit de l'artiste japonais : « Il invente ou copie, il n'interprète pas », dépassant le but et devenant étrange quand sa fantaisie seule le guide, ou bien copiant avec un véritable talent, mais froid et ne sachant rendre que ce qui est, et non la véritable image que l'œil perçoit à une distance donnée.



LES LAQUES

On appelle ainsi les charmants objets fabriqués en Chine et au Japon, et qui sont recouverts de cet admirable vernis auquel on a donné le nom de *laque*.

La laque proprement dite est une gomme résineuse, concrète, demi-transparente, sèche et cassante ; sa couleur est d'un rouge brun et elle possède une forte odeur aromatique. Elle est extraite de divers arbustes qui croissent aux Indes et surtout dans l'extrême Orient, Chine et Japon ; ce sont notamment : le *thus vernix*, l'*augia sinensis*, le *thus succedaneum*, le *dryandra cordata*, l'*œleococus vernicia* et enfin les *melnoroœa usitata*.

Cette substance est maintenant bien connue en Europe sous les dénominations de *laque en bâton*, *laque en écaille* et *laque en grain ;* elle rend de grands services aux petites industries des grandes villes et est souvent employée pour les objets vernis qui demandent une grande solidité.

On fait aussi de la fausse laque avec des vernis très chargés en résine. En France, en Angleterre, surtout à Birmingham, on laque beaucoup de cartons-pâtes, produits connus aussi sous le nom de papiers mâchés vernis.

Mais la véritable laque appartient à la Chine et au Japon et c'est de celle-là que nous nous occuperons ici.

Le laquage est une opération fort longue et qui demande de grands soins. Appliqué sur le bois, on doit d'abord passer celui-ci au grès rouge — nous ignorons si la couleur a une influence — délayé dans du fiel d'animal ; puis on polit la surface à vernir avec un brunissoir de grès ; puis, une fois le bois séché, on étend au pinceau une première impression de vernis laque. Séché à nouveau, on ponce la surface, puis on donne

jusqu'à quatre couches en ayant soin de poncer chaque fois. Ces quatre couches sont un minimum, car pour obtenir certaines colorations, le rouge vermillon par exemple, il faut parfois jusqu'à vingt couches superposées avec les ponçages indispensables. C'est en somme le même travail que celui pratiqué chez nous pour les vernis très soignés.

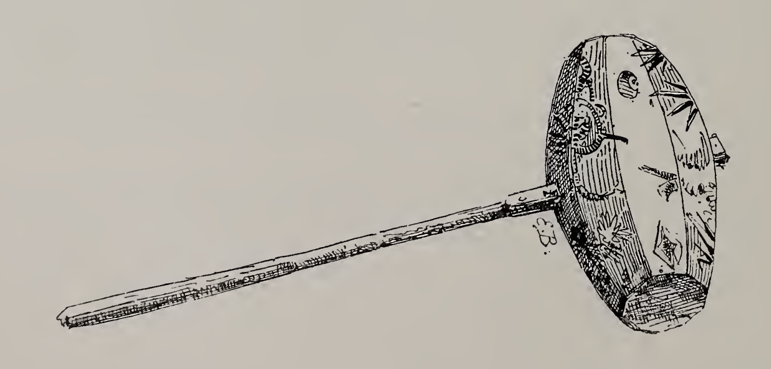
S'il s'agit, au lieu de laque unie, d'obtenir des reliefs, on trace le dessin qu'on veut obtenir; puis, à l'aide d'un acide, on attaque les surfaces qui devront recevoir la laque devant former relief, pour assurer l'adhérence de la nouvelle couche, puis on peint le sujet.

Pour un relief plus considérable on burine en creux le dessin, opération qui rappelle celle nécessaire à l'émail champ-levé; puis on remplit les canaux avec des laques successives jusqu'à ce qu'on ait obtenu la saillie qu'on se propose d'atteindre. Si l'on veut dorer, on doit encore mordre le glacis à l'acide, et dorer au pinceau ou au tampon, suivant que l'on veut obtenir l'or brillant ou mat.

Une autre variété, appelée *laque usée*, est une laque de diverses couleurs formant dessins, et qui a subi un polissage.

Les laques du Japon se reconnaissent à la beauté du fond, brillant comme un miroir, et à la délicatesse du dessin. De même que dans la porcelaine, les Japonais font des incrustations de nacre dans la pâte de laque. Un autre genre de laque spécial du Japon est le *salvocat*. Cette laque d'un rouge jaunâtre sert beaucoup pour les intérieurs de boîtes ou coffrets; employée à l'extérieur, elle est souvent sur un fond représentant un dessin en saillie, généralement des lignes en fougères; par-dessus, comme décoration, sont peints des fleurs ou des oiseaux.

Les laques de Coromandel, originaires de la Chine, ne sont qu'une sorte d'incrustation, le bois est creusé pour recevoir la laque et de légers filets séparent et limitent les dessins.



LIVRE DEUXIÈME

Style Grec.

1635 ans avant J.-C., à 146 après J.-C.
De l'invasion des Hellènes à la destruction de Corinthe.

Style Étrusque.

De l'établissement des Étrusques en Italie. à la conquête romaine.

Style Romain.

753 ans avant J.-C., à 476 après J.-C.

Style Latin.

De 476 à 1000.

Style Byzantin.

De 150 à 1453. De la naissance de l'art en Syrie à la prise de Constantinople par les Turcs.

Style Arabe.

De 622 jusqu'aux temps actuels.
De Mahomet à la prise de Grenade, puis jusqu'à nos jours.

Style Roman.

De 1000 à 1160. De la famine de l'an mille à l'administration de Suger.

Style ogival ou gothique.

De 1160 à 1480. Des dernières Croisades à la Renaissance.



STYLE GREC

Nous voici arrivés à cette période, où commence ce qu'on est convenu d'appeler l'art classique; et c'est en effet, avec l'art romain qui en découle, la source où nombre de peuples vont encore chercher des éléments d'art, qui ne sont nullement en rapport ni avec le climat qu'ils habitent, ni avec leur tempérament. L'art grec, admirablement pur dans son milieu de beau ciel et d'étincelant soleil, est à notre avis mal placé sous un ciel brumeux, et il est peu fait pour recevoir un manteau de neige.

Mais passons, nous verrons plus loin qu'à diverses reprises les peuples ont su puiser ailleurs qu'à ce qu'on appelle les sources de l'art, et que dans ces exceptions marquées d'une puissante originalité ils ont parfois prouvé que, si l'art grec était parfait en lui-même, ils pouvaient, en procédant de leur climat, de leur pays et de leurs mœurs, créer une architecture particulière appropriée à leurs besoins, à leur religion, et, en un mot, nationale.

La Grèce, au moment où les grandes civilisations d'Asie étaient dans tout leur éclat, était habitée par les Pélasges, peuples aryens qui avaient envahi, environ deux mille ans avant notre ère, l'Asie Mineure, la Macédoine, le Péloponèse, et même une partie de l'Italie. Placés en avant-

garde, ils devaient plus tard prendre à l'Asie ses connaissances, et préparer les éléments qui devaient donner naissance à l'art grec.

Les constructions pélasgiques, appelées aussi cyclopéennes, sont toujours formées de grosses pierres polygonales, simplement juxtaposées, sans mortier et presque sans taille ; mais les murs ainsi composés sont d'une épaisseur énorme, et l'ensemble ne montre quelque intention artistique que lorsqu'on peut y constater une influence égyptienne ou assyrienne. Ce qui a contribué surtout à donner un caractère aux monuments pélasgiques, c'est surtout la proximité des magnifiques matériaux de l'île de Paros, du Pentélique et de tout le Péloponèse, qui étaient employés en conservant soigneusement leurs angles naturels, même à une époque où la taille de la pierre était pratiquée et connue. C'était peut-être un préjugé semblable à celui qui faisait considérer aux Druides et aux Hébreux comme un sacrilège de diviser la pierre. L'architecture des Pélasges semble avoir surtout été militaire ; on cite particulièrement l'acropole de Mycènes, qui renferme le fameux trésor d'Atrée, chambre circulaire d'environ 15 mètres de diamètre et de section ogivale ; l'appareil n'est pas formé de claveaux, mais simplement de lits horizontaux en encorbellement, les uns sur les autres. On a souvent, et à tort suivant nous, voulu voir là l'origine de la voûte ; mais la construction de la voûte qui a pour base l'appareil rayonnant n'a aucune analogie avec celle du trésor d'Atrée dont la disposition ne répond pas aux efforts résultant de la poussée des terres.

Les quelques formes architecturales retrouvées sont des colonnes, des canaux, des postes, des spirales, des méandres, et toujours empreintes de l'influence asiatique.

Vers le XIe siècle avant Jésus-Christ, les Hellènes et plus spécialement les Doriens, peuples pélasgiques, envahirent le Péloponèse, chassant devant eux les premiers occupants qui, resserrés, émigrèrent et allèrent fonder de nombreuses colonies ; conservant la langue et les mœurs de la mère patrie, ils créèrent la Grande-Grèce.

La civilisation grecque proprement dite devait être l'œuvre des Doriens dans le Péloponèse et des Ioniens dans l'Attique. A Sparte, les Doriens vécurent toujours en conquérants, en soldats ; à Athènes, les Ioniens vécurent surtout en artistes admirateurs de ce qui est beau et grand. L'on peut dire que, si les Spartiates sont le modèle à offrir aux citoyens, les Athéniens sont par excellence, avec les qualités et les défauts, ce qu'on entend par le mot, homme.

La langue grecque était divisée en deux dialectes, l'*éolien* et l'*ionien*,

qui ont produit le *dorien* et l'*attique*. Homère a écrit dans une langue dont l'ionien était la base. Le dialecte éolien, devenu dorien, était la langue des lyriques, de Pindare, de Théocrite. L'attique était la langue du théâtre et de la tribune. La langue grecque était parlée dans tout l'empire d'Alexandre, et en Italie par la haute société. Les caractères grecs sont au nombre de 24, nous les donnons avec leurs noms, et leurs valeurs rapportées aux lettres françaises.

Majuscules.	Minuscules.	Noms.	Valeurs.
Α	α	alpha	a
Β	β, ϐ	bêta	b
Γ	γ	gamma	g
Δ	δ	delta	d
Ε	ε	epsilon	e
Ζ	ζ	dzêta	dz
Η	η	êta	ê
Θ	θ	thêta	th
Ι	ι	iota	i
Κ	κ	kappa	k
Λ	λ	lambda	l
Μ	μ	mu	m
Ν	ν	nu	n
Ξ	ξ	xi	x
Ο	ο	omicron	o
Π	π, ϖ	pi	p
Ρ	ρ	rau	r
Σ	σ, ς	sigma	s
Τ	τ	tau	t
Υ	υ	upsilon	u
Φ	φ	phi	ph
Χ	χ	chi	ch (aspiré)
Ψ	ψ	psi	ps
Ω	ω.	oméga	ô

Voici de plus quelques inscriptions en caractères grecs (fig. 124, 125, 126, 127).

La religion primitive des Grecs porte à un haut degré le caractère symbolique et figuré. Cette mythologie est celle qui a reçu les développements les plus riches et dont nous possédons les monuments les plus complets. L'Olympe grec se compose d'une foule de dieux, grands, moyens et petits, dont la seule nomenclature prendrait trop de place ici ; nous nous contenterons de mentionner les plus en vue.

Jupiter ou Zeus, que familièrement on appelle aussi Jupin, porte le tonnerre, et est le maître de tous les dieux.

Junon, épouse de Jupiter est ordinairement représentée sur un char traîné par deux paons.

Apollon, dieu de la poésie et des arts, du jour et du soleil, on l'appelle aussi Phébus ; on le représente toujours avec une lyre.

Diane, que le chasseur Actéon voulait épouser, et qui le changea en

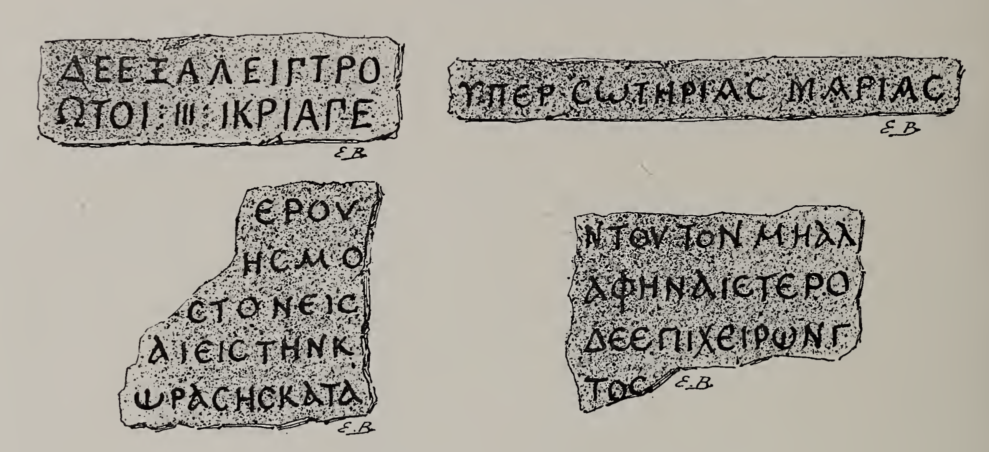


Fig. 124, 125, 126, 127. — Inscriptions grecques.

cerf parce qu'il avait eu l'indiscrétion de la regarder, pendant qu'elle se baignait avec ses nymphes ; ce malheureux fut ensuite dévoré par sa propre meute. Sur la plupart des médailles anciennes on voit Diane en habit de chasse, le carquois sur l'épaule, un chien à ses côtés, et tenant un arc à la main. Les poètes la dépeignent aussi se promenant sur un char traîné par des biches ou des cerfs blancs. A cause des nombreux désespérés qu'elle a faits, on la nommait volontiers « la chaste ». Elle était déesse de la chasse, et avait aussi l'honneur de personnifier la lune ; dans ce dernier emploi, sa tête est ornée d'un croissant.

Bacchus, fils de Jupiter et élève du savant professeur Silène. Devenu grand, il fit, paraît-il, la conquête des Indes avec une joyeuse armée, composée d'hommes et de femmes, et sans autres armes que des thyrses et des tambours. Ce qu'il fit de mieux, il le devait à son père nourricier ; il enseigna aux humains à planter la vigne, et cette bonne action suffit amplement pour immortaliser son nom.

Mercure est représenté avec un caducée à la main. On raconte qu'un jour ayant rencontré deux serpents qui se battaient, il les sépara avec la baguette autour de laquelle ils se réunirent. Ce caducée ainsi formé est regardé comme le symbole de la paix. Mercure est encore le dieu de

l'éloquence et surtout du commerce. On parle bien encore qu'il était en même temps celui des voleurs, et de fait, il avait commis lui-même plusieurs larcins importants ; il suffira de citer parmi les objets dérobés par lui : le trident de Neptune, les flèches d'Apollon, l'épée de Mars, et la ceinture de Vénus, pour donner une idée de son habileté et de son savoir-faire.

Vénus, déesse de la beauté et des amours. On n'est pas bien d'accord sur son origine : d'aucuns prétendent qu'elle avait été formée par l'écume de la mer ; d'autres affirment qu'elle était fille de Jupiter et de Dioné, une des nymphes de l'Océan. Le lieu de sa naissance seul est à peu près certain, elle est née aux environs de Cythère.

Neptune, frère de Jupiter, est regardé comme dieu des eaux, on le représente avec un trident.

Pluton, un autre frère de Jupiter, régna sur les enfers, où il vécut heureux avec sa femme Proserpine, qu'il épousa un peu malgré elle. Un de ses principaux collaborateurs fut le fameux Caron, le passeur autorisé du Styx.

Plutus, dieu des richesses, fils de Cérès et de Jasion ; on le représente sous les traits d'un vieillard qui tient une bourse à la main. Boiteux, il va à pas lents, il s'en retourne avec des ailes, image de la fortune qui s'acquière lentement et qui se dissipe avec rapidité. Aveugle, parce qu'il dispense indifféremment ses trésors aux bons et aux méchants.

Mars, dieu de la guerre, fils de Jupiter et de Junon ; il est représenté sous la figure d'un guerrier revêtu de ses armes.

Minerve, fille de Jupiter, déesse de la sagesse, de la guerre, des sciences et des arts. Sa naissance, d'une espèce peu fréquente, mérite d'être relatée : Un jour, Jupiter, se sentant un grand mal de tête, pria Vulcain, son fils le forgeron, de la lui fendre d'un coup de hache, ce qui fut fait. Il en sortit Minerve tout armée. On la représente d'une beauté simple, un air grave plein de force et de majesté. Elle a ordinairement un casque, surmonté d'une chouette, une pique dans la main, un bouclier dans l'autre, et l'égide sur la poitrine.

Vulcain, le dieu du feu ; il avait pour compagnons les Cyclopes, géants qui n'avaient qu'un œil au milieu du front. Ces habiles forgerons fabriquèrent le casque de Pluton, le trident de Neptune, et la foudre de Jupiter.

Les Muses, au nombre de neuf, toutes filles de Jupiter, et dont la chasteté était si grande qu'elles mirent à mort l'adolescent Adonis qui avait osé leur plaire. Les doctes fées, comme on les appelle encore, prirent

leçons d'Apollon, leur frère. On les nomme aussi les neuf sœurs et les filles de mémoire.

Quoique les neuf muses président également aux sciences, aux beaux-arts et à la poésie, chacune d'elles a une occupation particulière :



Fig. 128. — Quelques dieux de l'Olympe.

Les dieux et demi-dieux représentés sont les suivants : 1, Jupiter ; 2, Hercule ; 3, Mars ; 4, Neptune ; 5, Apollon ; 6, Janus ; 7, Diane ; 8, Junon ; 9, Minerve ; 10, Cupidon ; 11, l'aigle de Jupiter ; 12, le paon de Junon ; 13, Mercure. Toutes ces figures ont été copiées par nous dans le charmant ouvrage *l'Amour et Psyché*.

Calliope, préside à l'éloquence et au poème héroïque ;
Clio, à l'histoire ,
Erato, aux poésies amoureuses ;
Melpomène, à la tragédie ;
Thalie, à la comédie ;
Therpsichore, à la danse ;
Euterpe, aux instruments ;
Polymnie, à l'ode ;
Uranie, à l'astronomie.

Nous sommes forcés de passer sous silence les dieux de deuxième et troisième ordres, qui sont en nombre tel qu'il peut être compté pour

quelques mythologies seulement, plus de trois cents Jupiter, et une cinquantaine d'Hercule (fig. 128).

Ce qui ressort de la belle religion grecque, c'est surtout la divinisation de la beauté plastique. Jupiter prend par une jambe l'enfant mal conformé et le précipite au loin; il faut des hommes forts à cette jeune civilisation, de robustes et beaux citoyens qui sauront défendre et enrichir leur patrie.

ARCHITECTURE

Nous ne ferons ici aucune différence de l'architecture de la Grèce et de la Grande-Grèce, parce que nous étudions les styles et ne faisons pas d'histoire. On nous pardonnera donc cette confusion volontaire chaque fois qu'elle se présentera dans cet ouvrage ; cela nous permet de résumer en un nombre restreint de pages un sujet qui demanderait seul plusieurs livres.

La première époque de l'architecture grecque a un caractère lourd, sévère et grandiose; les formes sont simples, et contrairement aux édifices et aux constructions d'Egypte et d'Assyrie, les dimensions sont peu considérables ; c'est par l'harmonie, la clarté de conception et la parfaite pondération de toutes les parties que les monuments grecs sont beaux et grands.

Les temples grecs ont on peut dire un plan unique, variable seulement de grandeur; c'est toujours un rectangle dont la longueur est environ le double de la largeur ; ils sont composés d'une salle, sanctuaire, *naos* ou *cella*. En avant le vestibule ou *pronaos ;* en arrière, un espace semblable. Autour un portique de colonnes. On distingue : 1° les temples *hypèthres*, dont la nef centrale est à ciel ouvert; 2° les temples *périptères,* qui sont entourés d'un portique de colonnes ; 3° les temples *pseudo-périptères*, dont les colonnes sont à demi engagées dans les murs ; 4° les temples dont le portique est doublé sont appelés *diptères ;* 5° les temples *pseudo-diptères* sont ceux qui ont un rang de colonnes entières et un autre de colonnes engagées.

Les temples grecs sont construits en pierre et en marbre, mais la structure du bois a laissé des traces frappantes (fig. 129).

« L'espace entre deux supports est couvert par une seule pièce horizontale; une plate-bande, l'*architrave*, rappelle par son nom qui signifie maîtresse poutre, la construction primitive en bois. En effet, les temples

les plus anciens de la Grèce, même lorsqu'ils étaient bâtis en pierre, étaient couverts en charpente..... Le temple de Junon à Métaponte, dans la Grande-Grèce et le temple de Mantinée, étaient portés sur des colonnes de chêne..... Le fameux temple de Diane fut aisément brûlé par Erostrate parce que la couverture était en bois de cèdre..... Sur la maîtresse poutre étaient posées des solives qui la coupaient à angles droits, et qui étaient soutenues à l'autre bout par le mur principal du temple. Mais ces solives étaient séparées de l'architecture par un cours de planche qui la couvrait pour la garantir de l'humidité, précaution d'autant plus nécessaire qu'une maîtresse poutre se compose toujours de deux demi-poutres jumelles, juxtaposés et reliées par des clefs, mais qui laissent entre elles un joint, de manière que, si l'un des deux vient à fléchir, l'autre puisse résister encore quelque temps, la solidité ayant ainsi deux chances pour une. Les solives étaient couvertes à leur tour par une sablière, c'est-à-dire par une pièce de bois couchée horizontalement dans le même sens que l'architrave et supportant les chevrons du comble, lesquels faisaient saillie au dehors pour écarter la chute des eaux de pluie, et portaient le plancher incliné de la couverture.....

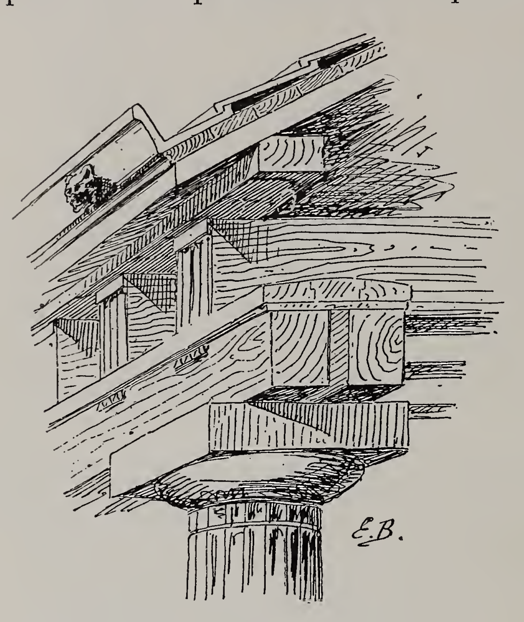


Fig. 129. — Construction primitive.

« Voyons à présent comment les Grecs ont imité ou plutôt rappelé ces dispositions, particulièrement dans l'ordre dorique.

« On entend par le mot *ordre,* le rapport établi entre la colonne et les parties qu'elle supporte. Ces parties, au nombre de trois, forment ce qu'on appelle l'*entablement*. L'édifice pouvant se terminer en terrasse ou se couronner d'une toiture qui varie, le comble n'est pas compris dans l'entablement et par conséquent dans l'ordre. Les trois seules parties de l'entablement sont l'*architrave,* la *frise* et la *corniche*. L'architrave représente la maîtresse poutre ; elle est donc posée horizontalement sur les colonnes. La frise est l'espace occupé au-dessus de l'architrave par la rangée des solives qui s'y appuient... La corniche (achèvement ou couronnement)

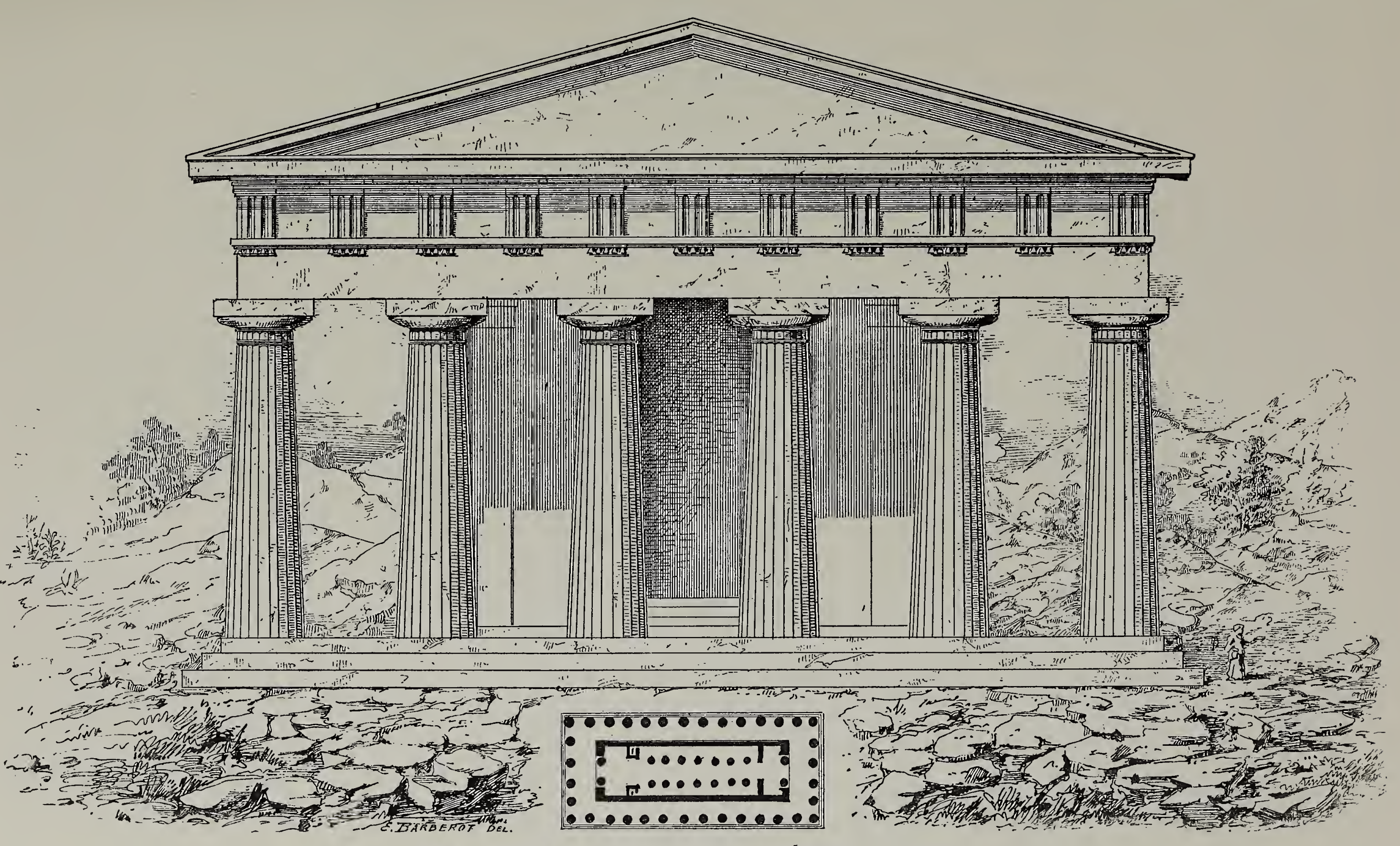


Fig. 130, 131. — Temple de Pæstum. Élévation et plan.

est l'image de la sablière qui portait les chevrons du comble et la partie saillante[1]...

Les extrémités des solives décorées de trois cannelures ou trois traits ont donné les *triglyphes ;* les intervalles prirent le nom de *métopes*, qui vient des deux mots, entre et ouverture.

Pour les *gouttes*, nous pensons qu'elles pourraient bien n'être autre chose que des chevilles destinées à ancrer les solives sur la poutre maîtresse et empêcher l'écartement (fig. 130, 131).

Les dimensions du temple de Pæstum sont restreintes, 24 mètres de large sur 48 de longueur. Celui de Jupiter à Agrigente a 49 mètres de largeur et 105 mètres de longueur.

Pendant les guerres civiles, la capitale de l'Attique devint le centre de la culture des arts. C'est de 470 à 338, avant Jésus-Christ, que se place la plus belle période de l'art grec. Les temples de Thésée à Athènes, celui d'Hissus, de la Victoire aptère, etc. Sous le gouvernement de Périclès se relève le Parthénon, le plus beau joyau de l'architecture de l'Attique et même de toute l'architecture grecque. Il fut bâti de 454 à 438 par Ictinus et Callicrate; c'est un temple périptère hypèthre, qui mesure 30 mètres de largeur sur 68 de long. Il avait huit colonnes de face et dix-sept sur les côtés; ces colonnes ont $1^{m},80$ de diamètre à la base et $10^{m},20$ de hauteur. Le naos, de $29^{m},10$ sur 19 mètres, était divisé en trois nefs par des rangées de colonnes qui portaient un ordre supérieur. Nous aurons occasion de revenir sur le Parthénon à propos de la sculpture et des ordres ; nous bornerons donc là cette description.

L'architecture grecque a produit des œuvres dans lesquelles la pureté et l'eurythmie suffisaient à donner la beauté, et c'est surtout à ce point de vue qu'on se place pour envisager l'art grec. Mais les Hellènes ont prouvé qu'ils savaient aussi allier à la beauté robuste et claire des lignes admirablement pondérées, une ornementation gracieuse, plus d'élégance et des formes moins rigides. L'Erechthéion d'Athènes en est un délicieux exemple; c'est là que pour la première fois on emploie les cariatides, dont nous parlerons plus loin, pour remplacer les colonnes et trouver ainsi un ordre plus gracieux encore (fig. 132).

C'est dans l'Erechthéion que se conservait l'idole en bois de Minerve, qui, paraît-il, était tombée du ciel.

Les acropoles peuvent être regardées comme le noyau autour duquel se sont fondées un grand nombre de villes. C'est une éminence escarpée,

[1] Ch. Blanc, *Grammaire du dessin*.

Fig. 132. — Erechthéion d'Athènes.

fortifiée par la nature et par l'art, sur laquelle s'élèvent les monuments consacrés aux dieux.

Occupée par les premiers habitants, l'acropole est devenue à la fois une citadelle et un lieu sacré; une enceinte l'entourait, percée d'un petit nombre de portes défendues par des ouvrages avancés appelés *propylées*.

La plus célèbre des acropoles est celle d'Athènes, située sur un rocher calcaire de forme oblongue et dont la surface est taillée en terrasse. On y trouve les principaux édifices : les Propylées ; l'Erechthéion ; le Parthénon, etc., etc.

Plus tard, on constate plus de recherche encore dans la décoration et dans les formes, mais l'architecture, même à cette époque qui correspond à la période de décadence, conserve encore cette grâce pure, cette science des proportions qui en est le caractère dominant. Cependant les édifices en se chargeant d'ornements diminuent de grandeur, de petites constructions élégantes et gracieuses comme le monument choragique de Lysicrate à Athènes, petit édifice circulaire entouré de colonnes engagées, et posé sur un haut piédestal.

Les théâtres grecs, adossés au flanc des collines, sont demi-circulaires et à air libre. Ils comprennent : la scène, l'orchestre, et les gradins ou amphithéâtre.

Les odéons, théâtres spécialement affectés à la musique, étaient plus petits et couverts.

Les stades et les hippodromes, destinés aux courses, étaient composés d'une arène et d'un amphithéâtre.

Les Grecs n'avaient pas pour la mort le même culte que les Egyptiens; leurs tombeaux étaient très simples et placés en dehors des villes, près des portes et sur le bord des routes. Il y avait des tumulus en terre et parfois aussi des hypogées creusés dans le rocher. D'autres tombeaux construits en pierre se composent d'un piédestal élevé et d'un petit monument rectangulaire ou carré, orné de colonnes encastrées. On figurait volontiers sur ces tombeaux de fausses portes taillées dans la pierre pour symboliser l'immobilité dans la mort. Les tumulus étaient ordinairement surmontés d'une pierre d'inscription appelée *cippe* ou *stèle*.

Les maisons grecques, étaient généralement bâties en pierre, en brique ou en bois, et couvertes en terrasses. Elles se divisaient en deux parties distinctes : l'*andronitide*, habitation des hommes, et le *gynécée*, endroit réservé aux femmes. Un simple passage séparait ces deux parties composant l'habitation. Entièrement murée à l'extérieur, sauf une porte

d'accès, la maison grecque comprenait une cour avec portique des chambres à coucher, salle à manger, et des logements pour les serviteurs et les esclaves.

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

Le caractère d'ensemble de l'architecture grecque est la grandeur monumentale, due non aux dimensions, mais à la dignité alliée à la simplicité, aux nobles et harmonieuses proportions, à la sévère rectitude des formes, et enfin à la pureté du dessin.

Le *fronton*, couronnement triangulaire des édifices grecs est d'une faible hauteur, généralement égale à la différence qui existe entre la diagonale et le côté du carré élevé sur la demi-base du fronton (fig. 133).

L'*architrave*, pièce droite qui franchit horizontalement la distance entre deux points d'appui. Elle n'est pas particulière au style grec ; les Egyptiens l'employaient dans leurs constructions ; nous ne la mentionnons ici que par opposition à l'archivolte que n'employèrent pas les Grecs, quoiqu'ils connussent la voûte déjà employée en Assyrie.

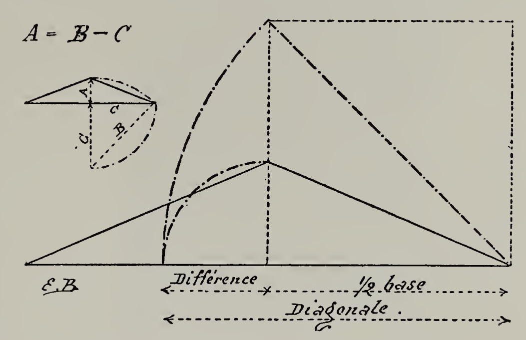


Fig. 133. — Tracé du fronton grec.

L'*antéfixe*, ornement de couronnement qui dans le principe était en terre cuite et se plaçait à l'extrémité des rangs de tuiles, aussi bien celles convexes que celles à double égout. Les Grecs la nommaient *protype*, quand elle était modelée à la main, et *ectype* quand elle était obtenue dans un moule. Plus tard, lorsque les monuments reçurent une couverture de dalles de marbre, l'antéfixe fut sculptée dans une masse. Les motifs de décoration des antéfixes sont le plus généralement des masques, des feuilles, des palmettes ; elles sont agrémentées d'élégants rinceaux souvent refouillés et dont les différentes branches sortent de feuilles et vont s'enrouler gracieusement avec les palmettes et les feuilles (fig. 134). Les antéfixes sculptées sur les deux faces étaient aussi placées sur les faîtages, et reliaient les *imbrices* aux tuiles à deux égouts des deux pentes inverses. En plus des sommets des frontons, on a souvent décoré les

angles en retour d'équerre au moyen d'antéfixes qui en épousaient la forme.

Les *cariatides* qui supportent les entablements et remplacent les colonnes, comme nous l'avons vu à l'Erechthéion, représentaient originairement des femmes de la *Carie*, prisonnières des Athéniens. Voici (fig. 135) une cariatide du Pandrosion d'Athènes et (fig. 136) un exemple



Fig. 134. — Antefixe du temple de Diane à Eleusis.



Fig. 135. — Cariatide du Pandrosion.



Fig. 136. — Cariatide de l'Erechthéion.

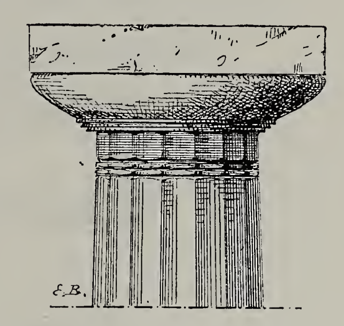
de celles employées à l'Erechthéion. La plus charmante partie du genre humain ne fut pas seule employée à un travail qui rebuterait les plus robustes portefaix ; c'eût été une injustice dont les Grecs, admirateurs passionnés de la beauté, n'étaient pas capables; ils employèrent aussi les hommes, et les nommèrent *atlantes* ou *atlantides*, mot qui vient d'Atlas. Nous devons avouer qu'au seul point de vue de l'art nous regrettons beaucoup cette substitution. Le temple de Jupiter Olympien d'Agrigente en conserve des exemples.

LES ORDRES

Ordre dorique. — L'ordre dorique, *grec*, car il faut bien se garder de le confondre avec le dorique romain que nous verrons bientôt, a pour la colonne proprement dite beaucoup d'affinités avec certaines colonnes égyptiennes.

« En donnant aux colonnes de Béni-Hassan la forme d'un faisceau, les Egyptiens avaient figuré les tiges se continuant jusqu'au tailloir sous la forme d'un bouton de lotus tronqué [1]. » Ce sont ces tiges que les Grecs ont imitées en faisant les cannelures.

La colonne dorique grecque n'a pas de base, elle est fortement conique, mais avec un léger galbe ou renflement ; elle est composée d'un faisceau de cannelures profondes et à vives arêtes. Une forte ligature (*rainures*) est imitée en haut du fût et répétée sous la partie évasée où elle prend le nom d'*annelets*. L'ensemble du tore évasé et de l'abaque est là, mieux que partout ailleurs, la figure de la construction primitive du poteau de bois travaillant dans le sens vertical et qui est coiffé d'un chapeau, ou pièce horizontale destinée à diminuer la portée de l'architrave et à lui assurer une plus large assise (fig. 137).


Fig. 137. — Chapiteau dorique.

Les proportions de la colonne sont généralement, pour la hauteur, cinq fois et demi le diamètre pris à la base, et l'entre-colonnement d'axe en axe d'un diamètre et demi. L'architrave est entièrement unie, les beaux matériaux de la Grèce ont souvent permis par l'homogénéité de leur grain et leurs qualités de résistance de dépasser la largeur d'entre-colonnement indiquée ci-dessus ; l'architrave est terminée à sa partie supérieure par une petite face en ressaut appelée *bandelette* ou *tœnia*. Les *triglyphes* (trois gravures, trois traits) sont, comme nous l'avons dit, la figure des abouts de solives, ils sont placés sur l'axe et entre les axes des colonnes. Les espaces entre les triglyphes sont les *métopes*, qui sont parfois garnies de sculptures comme au Parthénon ; nous en verrons des exemples plus loin. Les *gouttes* qui pendent sous le tœnia au droit de chaque triglyphe rappellent, nous l'avons dit, une sorte d'ancrage de la construction en bois. On emploie encore ce moyen en tonnellerie pour maintenir la traverse des fonds de pièces. La corniche comprend les *mutules,* le *larmier* et la *cymaise*. Les mutules sont les consoles inclinées ornées de gouttes et placées au-dessus des triglyphes. Le larmier est une large face saillante inclinée en dessous pour rejeter les eaux à l'extérieur loin de la frise. La cymaise, très simple, est séparée du larmier par un filet, et parfois décorée de têtes de lions.

Ordre ionique, le second des trois ordres grecs ; moins sévère et

[1] Ch. Blanc. *Grammaire des arts du dessin.*

plus élégant que le dorique que nous venons de voir, il est moins riche que le corinthien qui va le suivre. On a expliqué de nombreuses façons l'origine de ce chapiteau si original, toutes plus poétiques et ingénieuses les unes que les autres, mais ces versions ne s'appuient sur rien; l'une d'elles en attribue l'invention à un maître de l'œuvre quelconque qui avait

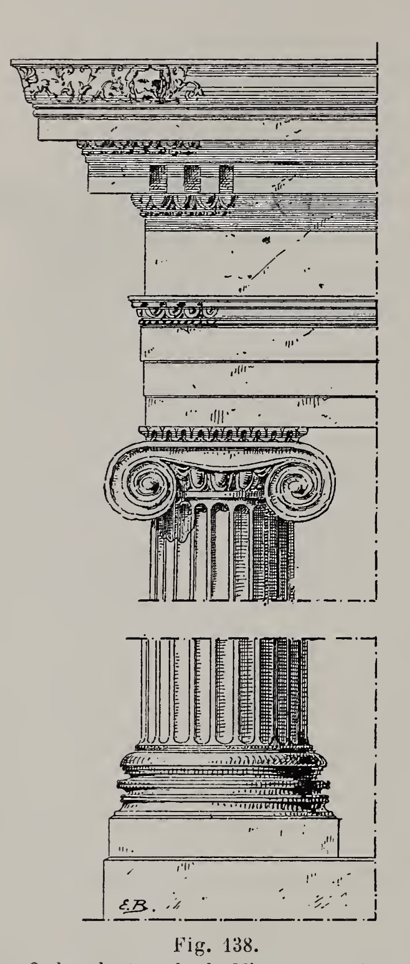


Fig. 138.
Ordre du temple de Minerve à Priène.

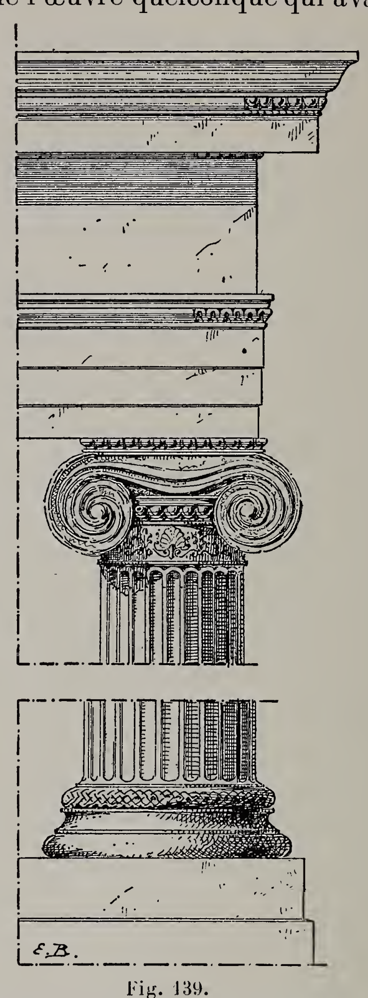


Fig. 139.
Ordre du temple d'Erechthée Athènes.

déposé son plan sur une partie de colonne encore privée de son chapiteau; la peau ou le papyrus, sur lequel était tracé le dessin, s'enroula de chaque côté et forma les volutes, une dalle placée dessus pour empêcher le vent de l'emporter, donna le tailloir.

L'ordre ionique (fig. 138, 139) a une colonne svelte, environ neuf fois le diamètre donne la hauteur, et l'entre-colonnement équivaut à deux. Une base ronde, sans plinthe, composée de deux tores séparés par une scotie, la réunion de ces éléments de profil est toujours faite par une petite

surface unie, appelée *filet* ou *orle* suivant la place qu'elle occupe [1]. Parfois les bases sont décorées d'une tresse comme dans la colonne de l'Erechthéion, ou entourées d'une sorte de cannelures horizontales formées de petits filets (fig. 139). Le fût est cannelé, mais ici la section n'est plus à arêtes vives, comme dans l'ordre dorique, chaque petit canal demi-circulaire est séparé de l'autre par une face étroite, qui est le nu de la colonne (fig. 140). Le chapiteau a pour trait caractéristique la volute, forme charmante que nous avons vue dans les colonnes de Persépolis. Vitruve veut voir dans les volutes deux boucles de cheveux encadrant la coiffure d'une femme; d'autres prétendent qu'elles imitent simplement les ornements qui surmontent la tête du bélier ; ou enfin la charmante spirale que la nature nous montre à profusion, depuis le modeste limaçon jusqu'aux magnifiques coquillages qui peuplent l'empire d'Amphitrite. Le chapiteau ionique porte un abaque très fin, décoré d'oves ou de raies de cœur, qui surmonte les volutes; celles-ci, latéralement, ont l'apparence de rouleaux et sont appelées *coussinets* ou *balustres*. D'une hauteur peu considérable, l'astragale dépasse fort peu le dessous des volutes, et la partie en contre-haut est décorée d'une manière plus ou moins somptueuse, comme le montrent nos dessins.

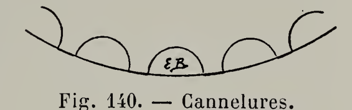


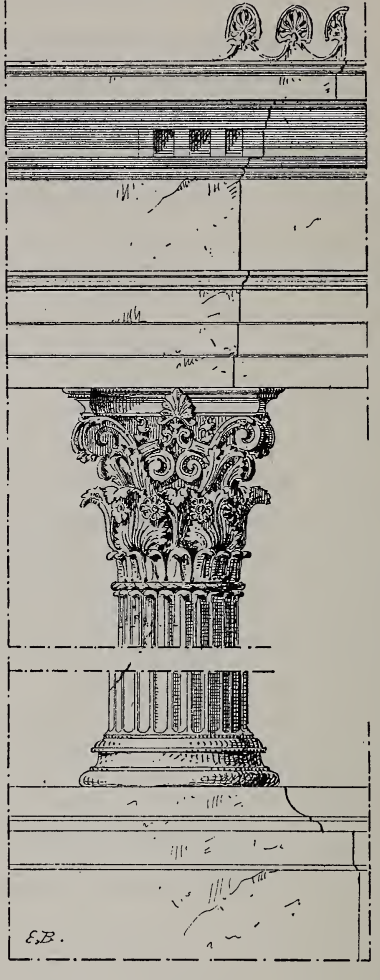
Fig. 140. — Cannelures.

L'architrave présente deux ou trois faces encorbellées faiblement, elle est couronnée d'une moulure ornée d'un chapelet de perles, et d'un rang d'oves ou de raies de cœur, et composée le plus ordinairement d'un réglet et d'un talon, ou encore d'un réglet, d'un cavet, d'un quart de rond et d'une baguette. La frise, tout unie, est également surmontée d'un profil, décoré de perles, d'oves et de feuilles, placé directement sous un larmier vigoureusement en saillie. Ce larmier est divisé sur sa face par des *denticules*, rangée de petits cubes dont la fonction est purement décorative. La cymaise affecte généralement la forme en double courbe dite *doucine*, qui est précisément l'inverse du talon. Toujours couronnée par un réglet, elle porte une décoration variable, tantôt unie et séparée du larmier par un rang d'ornement, tantôt surchargée de sculptures.

Ordre corinthien. — L'ordre corinthien qui apparaît environ 440 ans avant Jésus-Christ (85e olympiade) est attribué à Callimaque, sculpteur de Corinthe. Vitruve, l'architecte romain, raconte au sujet de l'origine du chapiteau corinthien, la gracieuse légende suivante : « Une jeune fille de

[1] On verra ces mots dans les ordres romains.

Corinthe étant morte au moment de se marier, sa nourrice posa sur son tombeau, dans une corbeille, quelques petits vases que cette fille avait aimés pendant sa vie, et, pour les mettre à l'abri, elle recouvrit la corbeille d'une tuile. La racine d'une acanthe s'étant trouvée par hasard en cet endroit, lorsqu'au printemps les feuilles et les tiges commencèrent à pousser, elles entourèrent la corbeille, et, rencontrant les angles de la tuile, elles furent contraintes de se recourber à leur extrémité en forme de volutes. Callimaque, passant près de là, vit cette corbeille, remarqua la grâce et la nouveauté de ces formes, et y puisa le modèle des chapiteaux qu'il fit exécuter à Corinthe. Il fixa ensuite les règles et les proportions de l'ordre corinthien (fig. 141). »



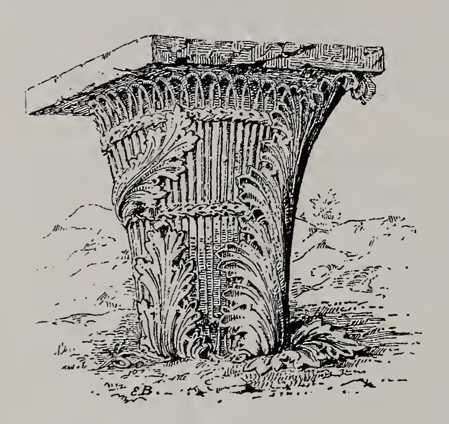


Fig. 141.
Origine du chapiteau corinthien.

Fig. 142.
Ordre de Lysicrate.

Nous laisserons à Callimaque l'honneur de la découverte ou de l'invention, mais nous rappellerons toutefois que les Egyptiens, éducateurs des Grecs, avaient déjà donné à leurs chapiteaux la forme de cloche renversée et ornée de feuillages, de lotus et de palmiers, comme nous l'avons indiqué figures 22 et 23.

L'ordre corinthien emprunte presque tous les éléments à l'ordre ionique; seul le chapiteau est différent; sa sveltesse, plus grande, porte à dix diamètres la hauteur des colonnes; sa base est composée de deux tores et d'une scotie. Le fût est cannelé; les cannelures, séparées égale-

ment par un filet comme dans l'ionique, se terminent en feuilles d'eau, légèrement recourbées. Le chapiteau se compose de deux rangs de feuilles. Les premières, lisses en feuilles d'eau; les secondes, des feuilles d'acanthe finement découpées alternant avec des rosaces. De ces feuilles partent des rinceaux cannelés qui vont deux à deux former des volutes sous les angles de l'abaque. Ce dernier, curviligne, est décoré d'un fleuron sur chaque face (fig. 142).

L'architrave est divisée en trois bandes, comme dans l'ionique, et surmontée d'une petite moulure. La frise ici encore est unie, couronnée d'une moulure au-dessus de laquelle un rang de denticules se cache sous le larmier qui remplace la cymaise.

L'ORNEMENTATION

L'ornementation dans l'ordre dorique est très sobre, bien en rapport avec la grave beauté du système architectural. Elle se compose de cannelures, chapiteaux, triglyphes, gouttes et moulures. De métopes simplement remplies par un cercle ou richement sculpté d'un bas-relief comme au Parthénon (fig. 143).

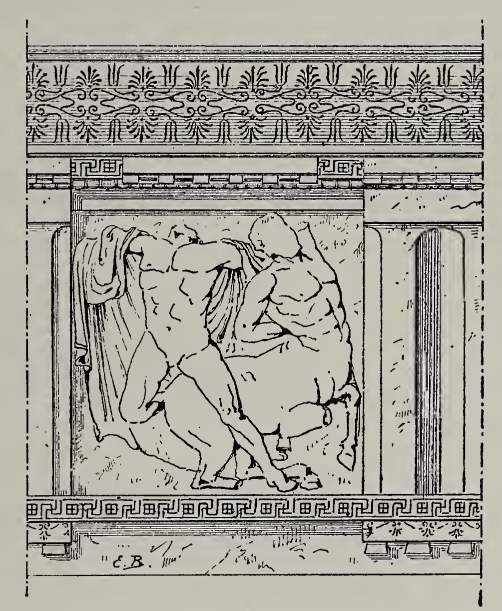


Fig. 143. — Métope ornée.

Le tympan formé par les trois lignes fondamentales du fronton triangulaire étaient remplis de scènes mythologiques, comme la naissance de Minerve par exemple.

Dans l'ordre ionique, une recherche plus grande apparaît dans la décoration, qui est toujours employée comme le montre notre description spéciale de l'ordre. On y trouve les statues couronnant les frontons, les chimères, les griffons, qui en décorent et accentuent les angles. Les cymaises sont décorées de têtes de lions alternées de palmettes contenues dans des rinceaux reliés entre eux par de petits bouquets de palmes qui semblent s'en échapper. L'Erecthéum d'Athènes et le temple de Métaponte dans la Grande Grèce en donnent des exemples (fig. 144).



Fig. 144. — Ornementation de la Cymaise de Métaponte.

Les *denticules* — que nous avons examinées déjà; les *oves*, ordinairement sculptées dans le corps de moulure appelé quart de rond. On les

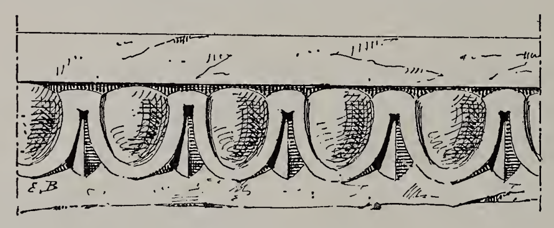


Fig. 145. — Oves.

trouve parfois seules placées sous un filet (fig. 145), ou accompagnées d'un rang de perles sphériques ou oblongues alternées de lentilles simples

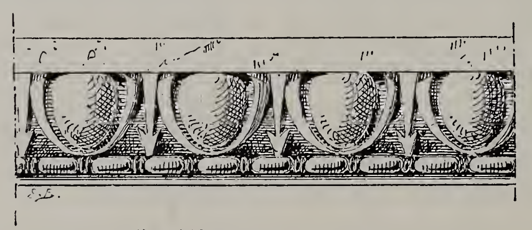


Fig. 146. — Oves et perles.

ou doubles (fig. 146). Les rais-de-cœur, c'est-à-dire des fleurons de feuilles d'eau, sont sculptées dans le profil dénommé talon; elles sont accompanées d'un rang de perles (fig. 147).

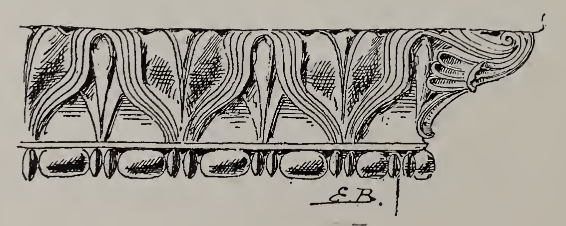


Fig. 147. — Rais-de-cœur.

LA SCULPTURE GRECQUE

Surtout à propos de l'art grec, nous regrettons l'exiguïté de notre cadre, qui nous défend un trop grand développement et nous force à garder le silence sur la statuaire. Cependant, étant donné l'importance de la Grèce à ce point de vue de l'art, nous ferons une exception et consacrerons quelques lignes à la statuaire grecque qui nous sert encore de modèle et qui, tant comme beauté plastique que comme exécution, a pu être égalée, mais n'a jamais été surpassée. Suprême glorification d'un art qui avait fait dans la nature une sélection des parties harmonieuses et en avait créé cette beauté idéale faite de perfections disséminées partout.

Deux écoles distinctes étaient à observer dans la statuaire. Tandis que les artistes doriens formés par l'étude du nu et l'habitude de représenter des athlètes font vigoureusement ressortir les muscles, les Athéniens, moins rudes mais plus artistes, dans le sens raffiné du mot, s'appliquèrent à idéaliser les formes, à diviniser le corps humain par la ligne pure, et se complurent de préférence dans les types divins. Phidias, le seul sculpteur que nous citerons, semble avoir fondu les génies des deux écoles ; son œuvre joint à la force un peu réaliste de la sculpture dorique l'élégance ionique, épurée, et plus digne.

Les statues grecques sont nues ; quand le costume intervient, c'est une draperie décorative plutôt placée pour faire valoir les formes, et les accompagner de plis souples et gracieux, que pour vêtir le sujet. La tête est particulièrement bien étudiée. Le front est bas ; le nez, ferme et droit, se trouve dans la même ligne ; c'est ce qu'on entend par l'expression de « profil grec » ; les yeux profondément creusés sous l'arcade sourcilière donnent de l'énergie et produisent de belles ombres. La bouche très ferme, sensuelle, élégamment arquée, a un caractère légèrement dédaigneux. Les cheveux courts et bouclés dans les statues d'hommes, sont pour les femmes gracieusement ondés et noués derrière la nuque. Le cou est rond, ferme et modestement musclé. Les muscles cependant sont admirablement en place et l'on ne peut refuser aux Grecs une profonde science anatomique, on ne peut en voyant leurs statues leur refuser une aptitude spéciale à l'observation, et un sentiment absolu des formes et des mouvements de l'académie humaine.

Parmi les plus beaux des innombrables chefs-d'œuvre de la statuaire

grecque, nous nous bornerons à citer : l'Apollon du Belvédère, le groupe de lutteurs, le Laocoon, Niobé, Discobale, enfin la Vénus de Milo (fig. 148).

« De tous les emprunts que l'art grec a faits à l'Asie, écrit M. Beulé, un des moins heureux est peut-être le goût des statues colossales. L'énormité n'est qu'une fausse grandeur, et l'étonnement ne doit pas se confondre avec l'admiration. Il y a cependant des cas où les proportions gigantesques n'ont rien que d'heureux et de nécessaire : par exemple, lorsqu'une statue est placée à une grande élévation ou doit être vue de loin. Alors le sculpteur se règle sur les lois de la perspective et grossit les objets à mesure que l'image décroît. C'est ce qui arriva pour la statue de Minerve que les Athéniens commandèrent à Phidias. Elle s'élevait sur le rocher de l'Acropole, haut lui-même de quatre cents pieds, et de là dominait la ville, la plaine, tout le golfe d'Athènes. On distinguait au loin la pointe de sa lance et l'aigrette de son casque en naviguant vers le cap Sunium. En matière d'art, les idées les plus poétiques n'ont aucun sens, tant que l'exécution ne les a pas justifiées. Ici tout se rencontre, et les conditions qui sauvent les invraisemblances du genre colossal, et l'idée grandiose qui montre à tout un pays sa divinité protectrice, la faisant saluer, avant la patrie elle-même, par les navigateurs qui reviennent de lointains pays. »



Fig. 148.
Vénus de Milo.

Les seules statues en marbre sont parvenues jusqu'à nous, mais les Grecs ont sculpté l'or, l'ivoire et le bois ; quelquefois ces matières étaient réunies ; nous avons connaissance de statues en bois doré qui avaient les mains et les pieds en marbre ; le mélange de l'ivoire et de l'or était plus fréquent. On raconte même que, pour ses grands travaux, comme la Minerve du Parthénon et le Jupiter d'Olympie, Phidias prit une précaution particulière pour empêcher l'ivoire qui se fend facilement par la sécheresse de se détériorer promptement, il fit creuser sous le piédestal de ces statues un souterrain qui entretenait une constante humidité.

Les premiers artistes grecs prirent les éléments de leur art en Asie et en Egypte, tous les documents en font foi, et rien n'est plus facile par le simple examen des premières sculptures de s'en rendre compte, tel par exemple, l'Apollon de Ténea, qui est coiffé à la manière égyptienne.

Les bas-reliefs primitifs grecs présentent des formes, postures et costumes, qui attestent les mêmes origines ; les bas-reliefs de Thasos dont nous donnons deux exemples figures 149, 150, sont bien marqués au coin de l'art oriental.





Fig. 149, 150. — Bas-reliefs grecs.

Mais la sculpture ne tarda pas à sortir de ses langes et à prendre en Grèce ses ressources, ses modèles et son inspiration. La belle race hellénique était bien faite pour montrer au sculpteur la voie à suivre ; le nu, prohibé en Assyrie et en Perse, offrait ses perfections aux regards des artistes, et bientôt ceux-ci amenèrent l'art à une hauteur que couronna l'œuvre de Phidias, qui résume ce que la plastique a donné de plus grandiose et de plus beau.

Le bas-relief a surtout été employé parallèlement à l'architecture, dans les frontons, les frises et les métopes; nous en avons donné un premier





Fig. 151, 152. — Fragments de frise. Britisch Museum.

exemple figure 143 ; voici maintenant des fragments de frise (fig. 151, 152), qui proviennent du temple d'Apollon Epicurius. Ils nous montrent un centaure, figure demi-homme et demi-cheval de la mythologie grecque. Les centaures naquirent d'Ixion et de Néphelé, ou d'un nuage auquel Jupiter avait donné la forme de Junon. D'après la légende, c'était une race pélasgienne habitant les forêts et les montagnes, et chassant les taureaux de Thessalie sur le Pélion et l'Œta. Ce sont leurs combats avec les Lépithes qui ont fourni les sujets aux poètes et aux sculpteurs.

Terminons en disant que les bas-reliefs grecs sont les plus admirables

parce que les sculpteurs ont puisé aux sources du vrai, c'est-à-dire copié ou plutôt interprété la nature ; qu'ils ont su, hommes libres, obéir à leur seule inspiration, échappant à toute influence du convenu, qui est à l'artiste aussi funeste que le dogme ou l'hiératisme étroits.

LA PEINTURE

Les fresques grecques, qui présentent parfois de grandes qualités de composition manquent absolument de perspective aérienne. « Si séduisantes qu'elles soient, dit M. W. Lübke, il leur manque d'abord la perspective des couleurs, sans laquelle la peinture n'est que du bas-relief à plat. Elles aussi tendent, comme les poteries peintes, à cette expression plastique, qui est bien décidément dominante dans toutes les manifestations de l'art grec. » Les Grecs ont d'abord peint à l'eau sur du stuc très fin ; ils connurent aussi la détrempe, puis ils inventèrent la peinture à l'encaustique, plus connue sous le nom de peinture à la cire. Deux manières différentes étaient employées pour les fresques ; le travail était fait à chaud, c'est-à-dire que la cire teintée était fondue avant et pendant l'emploi. Le second procédé consistait à dissoudre la cire avec de la résine, dans un dissolvant d'essence quelconque, lequel se volatilisant lentement donnait au peintre une plus grande facilité d'emploi.

La polychromie était souvent employée pour rehausser l'aspect des monuments. Ceux construits en matériaux communs et enduits de stuc sont relevés de tons vifs et éclatants. Si au contraire on a affaire à des édifices construits en marbre, il semble que les Grecs n'ont employé que de légères teintes, le strict nécessaire pour mettre la construction en harmonie avec son splendide milieu. La peinture polychrome, dans les temples doriques, ne commençait qu'au-dessus de l'architrave. La bandelette était peinte en bleu ou en rouge vifs. Les triglyples ordinairement étaient bleus ; les métopes et les tympans, d'un rouge vigoureux, détachaient violemment les sculptures. Les antéfixes et les acrotères étaient également peints ; et un semis d'étoiles rouge et or, sur fond bleu, décorait le plafond des portiques.

Nous avons dans notre article « Céramique » parlé déjà de la poterie grecque ; nous n'y reviendrons ici que pour présenter quelques spéci-

mens de vases à figures. Voici d'abord (fig. 153), un vase à deux têtes représentant Alphée et Aréthuse. Un autre, de forme bizarre celui-là, est



Fig. 153. — Vase grec.

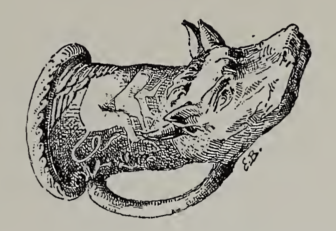


Fig. 154. – Rhyton.

le *rhyton*, souvenir de la corne à boire qui se retrouve à l'aurore de toute civilisation (fig. 154). Les rhytons ont la forme de la corne de bœuf, et se terminent le plus souvent par la représentation de la tête de cet animal, et quelquefois aussi par une tête quelconque, mulet, bélier ou griffon.

Les formes du reste varient à l'infini, tous les galbes ont été employés par les potiers grecs ; voici encore (fig. 155), un curieux modèle de vase à deux têtes, présenté de face avec ses anses bien détachées, et reliées à la face par des ligatures qui contiennent en même temps les cheveux. Ces trois vases font partie du Musée du Louvre.



Fig. 155. — Vases à anses.

La mosaïque, qui sera traitée spécialement plus loin, apparut vers la fin de la civilisation grecque, elle servit beaucoup à paver le sol des salles et vint donner à la peinture un appoint décoratif considérable.

ARTS INDUSTRIELS

Toutes les connaissances des Egyptiens et des peuples de l'Asie occidentale échurent aux Grecs, comme une sorte d'héritage qu'ils devaient bientôt transmettre aux Romains. Ils connurent les métaux précieux et surent travailler le cuivre et le fer. Le bronze et l'airain, plus spéciale-

ment connus et employés, ayant l'avantage de se couler, devaient plaire davantage que le fer ; aussi les statues, les armes défensives, et quelques minimes pièces de construction, crampons par exemple, sont en bronze.

Le bronze ou airain était connu dès la plus haute antiquité ; il était employé pour la fabrication des armes, des objets et ustensiles de tous genres et était appliqué à la sculpture et à l'architecture. L'Egypte et l'Assyrie nous ont laissé d'innombrables exemples de l'emploi du bronze dans les arts ; les portes de Babylone étaient exécutées en airain ; le trésor d'Atrée à Mycènes était orné de plaques coulées avec ce métal.

Dans la composition du bronze de l'antiquité, on observe que l'étain seul fut d'abord réuni au cuivre; l'introduction du zinc ne date que des Romains et le plomb enfin ne se retrouve que dans l'airain gaulois.

Les bijoux de la Grèce n'ont rien à envier à ceux des autres peuples, et le goût si pur que possédaient les artistes ne pouvait manquer d'imprimer à cet art minuscule, qui est la joaillerie, une heureuse direction. Les bijoutiers grecs paraissent avoir copié les productions de l'Etrurie ; mais, passant par leurs mains, les parures devinrent plus délicates, plus pures de formes. Ils ornèrent les bijoux de pierres précieuses et souvent y introduisirent des camées et des intailles.

Ils connaissaient le verre, savaient le colorer et y appliquer l'émail.



LA GLYPTIQUE

La véritable place pour traiter de la glyptique eût été à la suite de la sculpture grecque. Mais cet art en miniature mérite être l'objet d'un article spécial, car n'a-t-on pas dit que [1], « si l'on supposait tous les monuments de l'antiquité détruits et les traditions rompues, que les livres ont péri, et que, dans ce naufrage des connaissances humaines, il n'a été sauvé qu'une collection complète de médailles, de monnaies, d'intailles et de camées, elle suffirait pour reconstituer l'histoire, l'art et la science des siècles écoulés.

« Les médailles, les monnaies, les camées, les intailles sont en effet des livres imprimées sur métal, ou sur pierre dure : leurs descriptions sont parlantes ; les hommes et les choses y sont figurés par des images palpables, patiemment creusées ou vivement sculptées en relief ; les inscriptions qu'on y a burinées sont concises, mais claires, éloquentes et décisives ; leur témoignage, enfin, sans être irrécusable, doit paraître plus naïf et souvent plus authentique et plus sûr que celui de l'histoire écrite, quand on pense qu'un instant et un trait de plume suffisent pour écrire une erreur ou un mensonge, tandis qu'il en coûte tant de jours et tant de peine pour les graver. »

La glyptique est l'art de graver les pierres fines. Elle est divisée en deux espèces, différenciées par le mode de travail : 1° les *intailles* gravées en creux et généralement destinées à faire fonction de cachets ; 2° les *camées* ou gravures en relief, qui sont en réalité de petites sculptures destinées à l'ornementation du costume.

Les amulettes de pierres gravées étaient très répandues chez les pre-

[1] Ch. Blanc.

miers peuples, ignorants et barbares ; la superstition les leur faisait suspendre à leur cou pour écarter les maléfices, prévenir les maladies et conjurer les esprits malfaisants. On attribuait aux pierres, suivant leur nature, des propriétés curatives ou protectrices, et le sujet enfin était toujours symbolique. C'est donc avec raison qu'on a dit que l'histoire de cet art pouvait aussi s'appeler l'histoire de la superstition humaine.

Dans l'antiquité, la glyptique peut être divisée en trois périodes : Dans la première, des pierres plus ou moins dures et plus ou moins précieuses sont gravées de caractères d'écriture pour servir de marques, ou cachets aux prêtres et aux rois. Cette première période comprend l'Egypte, et surtout l'Assyrie, où, comme nous l'avons dit autre part, l'usage du cachet était général. Pendant la deuxième période, la glyptique devient un art véritable. La Phénicie, la Grèce primitive et l'Etrurie lui donnent un essor qui lui permettra d'atteindre son plus haut degré de perfection pendant la troisième période avec Périclès en Grèce, et à Rome sous Auguste. Mais ces deux centres de civilisation donnent à chacun leur glyptique un caractère spécial. Tandis que les Grecs s'appliquent surtout à perfectionner les formes et les contours, à modeler délicatement les parties rondes, les Romains cherchent plutôt à mettre les pierres en valeur, à faire ressortir la beauté des couleurs ou le capricieux dessin du veiné. L'un poursuit l'idéal par la poésie qu'il apporte dans son œuvre ; l'autre, plus vain et moins artiste, ne cherche à mettre en lumière que la richesse de la matière, reléguant au second plan le travail du sculpteur.

La glyptique, comme la miniature, présente cette particularité que, pour bien rendre le sujet qu'on s'est donné, il ne suffit pas de faire simplement une réduction absolue, mathématique, de l'objet, il faut encore tenir compte de cet effet de perspective dont on est tenu d'observer les lois chaque fois qu'on sort des dimensions naturelles, soit pour l'édification d'un colosse, soit pour une figure microscopique, c'est-à-dire en plus ou en moins. Donc un sujet mathématique proportionné, mais réduit à l'excès, produira une insignifiante miniature, qui manquera d'assiette et de force, dont les extrémités échappant aux regards paraîtront trop petites ; les parties déliées du corps humain, le poignet, la cheville, le cou, par exemple, se trouveront réduits à rien et perdront tout caractère. Il faudra donc que le graveur remédie à ce défaut, et donne à certaines parties un développement anormal, mais satisfaisant l'œil, qui lui, rétablira les proportions et sera contenté.

Les Grecs, avec leur génie, leur intuition, ont bien tenu compte de cette loi ; et si l'on examine leurs camées on est frappé de cet aspect de

grandeur qu'acquièrent les figures au fur à mesure que la dimension — nous ne disons pas l'échelle — en est plus réduite. Et pour arriver à cette vérité dans l'art, l'artiste grec se sert de peu de lignes, un camée destiné à décorer une fibule est sculpté aussi largement que les plus beaux marbres ; les grandes masses, les grandes lignes, accusent sobrement mais nettement et d'une manière concise les mouvements ou les draperies. Pour la tête, il procède par de larges plans, ne mettant de délicatesse de modelage qu'au passage d'un plan à un autre ; il fait ressortir, en les exagérant, certaines formes ; il les raccourcit ou les allonge ; il accentue les yeux, le nez, les lèvres et accuse vigoureusement le menton.

Nous nous sommes arrêtés longtemps sur la glyptique grecque, parce qu'elle semble résumer ce qui a été fait de mieux dans ce petit art, ou plutôt dans cet art petit ; nous dirons maintenant quelques mots du travail du graveur, des moyens et des procédés employés.

Tout d'abord, le graveur doit s'occuper du choix de la pierre pour l'accorder comme ton avec son sujet. « Les anciens, dit M. Ch. Blanc, y ont mis souvent beaucoup de tact et de délicatesse. Ce n'est pas indifféremment qu'ils ont employé la cornaline au ton rouge de chair, les teintes violacées de l'améthyste et les teintes laiteuses de la chalcédoine. Il y a une heureuse affinité parfois entre la matière et le sujet qu'on y veut tailler. Bacchus n'en sera que mieux caractérisé dans la couleur vineuse de l'améthyste qui bannit l'ivresse, et Vénus Anadyomène, sortant des flots, n'en sera que plus aimable et plus ruisselante dans le vert vitreux d'un béryl. »

Un autre choix à faire quand le graveur veut obtenir un camée de tons différents, c'est-à-dire obtenir par exemple une tête d'un ton donné, coiffée d'une couleur différente, sur un fond dont la teinte est propre à détacher la figure. Il doit alors composer son sujet et choisir sa pierre pour répondre à ces exigences. Il lui faut une manière diversement teintée et composée de couches de différentes nuances ; il tracera et sculptera le sujet et le dégagera du fond, jusqu'à ce qu'il trouve la teinte cherchée pour opposer à la face.

La plupart des camées de ce genre sont faits en sardonyx à deux ou trois couches.

Le choix de la pierre a moins d'importance dans l'intaille, qui n'est en général que le moule d'un relief et est employée comme cachet ; on comprend qu'ici il est inutile d'aller chercher les couches diversement colorées ; on ne se rendra compte de la beauté de la gravure que lorsqu'on

aura obtenu une épreuve en cire ou en plâtre, en moulant la matière dans l'intaille.

Cette variété de la glyptique a toujours été traitée avec une faible profondeur, sauf pour les têtes d'animaux qui sont profondément creusées, presque de ronde-bosse. La figure humaine, même de face, présente beaucoup moins de saillie à l'épreuve moulée. C'est l'expression, la vigueur de la pensée qui est imprimée au sujet et qui donne l'illusion d'un relief plus considérable.

Toutes les pierres sont propres à être gravées, cependant on choisit de préférence celles qui présentent une grande dureté, parce qu'elles sont plus propres à recevoir de fins détails et peuvent être plus délicatement taillées.

Le travail préliminaire de l'artiste consiste à modeler en cire, sur une table en pierre, la figure ou l'objet qu'il se propose de sculpter. Puis il monte la pierre choisie à l'extrémité d'une petite poignée de bois. Alors commence le travail de gravure. Le graveur se sert d'un *touret*, espèce de petit tour qui porte une roue d'acier, mise en mouvement par une grande roue en bois, mue au moyen d'une pédale que commande le pied. Sur la petite roue sont montés de petits outils de fer doux ou de cuivre jaune, dont les uns, dits *boutterolles*, se terminent par un petit bouton arrondi, tandis que les autres, appelés *scies*, ont une tête en forme de clou, à arêtes vives. L'artiste approche la pierre de l'outil mis en mouvement par le touret, et de temps en temps verse sur le point où agit l'instrument de la poudre d'une pierre plus dure délayée dans de l'huile d'olive. Sous l'action de cette poudre, l'outil entame successivement toutes les parties qui doivent être creusées. Le polissage est fait à la brosse avec de la poudre de tripoli. Tel est le travail moderne ; mais pour les époques anciennes les procédés sont loin d'être aussi perfectionnés, c'est de la sculpture minuscule que faisaient les Grecs, les Egyptiens et les Assyriens, le burin et le ciseau servis par l'admirable appareil qu'est la main humaine.



STYLE ÉTRUSQUE

Ce pays, qui apparaît dans notre livre sous le nom d'Etrurie et jetant pour la première fois une vive lumière sur la péninsule italique, viendra plus tard encore fournir à l'humanité une nouvelle source, où l'art viendra reprendre un souffle vivifiant. Deux fois dans l'histoire, cette contrée sera le centre intellectuel, deux fois nous y verrons les sciences et les arts y prenant de profondes racines, rayonner de là sur le monde.

Une grande partie de l'Italie s'est appelée la Grande-Grèce et la ressemblance ne tenait pas seulement à ce que le pays était habité par de nombreuses colonies grecques, mais encore par sa géographie physique.

En effet, si l'on considère la marche des civilisations, on constate immédiatement l'influence des fleuves et des mers, premiers moyens des communications entre les peuples, à des époques où les voies praticables sur terre étaient fort rares et surtout fort dangereuses.

L'Italie par sa position géographique offre plus d'une analogie avec la Grèce ; toutes deux pointent hardiment dans la Méditerranée, toutes deux jouissent d'un climat admirable. N'était-il pas naturel que les arts, après une première étape en Grèce, passassent directement en Italie, où la conformité de température, de sol et de matériaux, offrait tant d'affinités. C'est donc, pour ainsi dire, d'après une loi immuable que la civilisation partie d'Orient s'arrête en Grèce, s'y repose et s'y perfectionne

pour de là venir plus loin et poursuivre cette marche éternelle vers le progrès.

L'Etrurie, qui s'appelle aujourd'hui Toscane, était située à cheval environ sur le 43e degré de latitude. Bornée au nord par la Gaule cisalpine et la Ligurie ; au sud par le Latium, à l'est par l'Ombrie et la Sabinie ; enfin à l'ouest par la mer Tyrrhénienne. La chaîne de l'Apennin y pénètre par le Nord et en sort par l'est, envoyant dans l'intérieur de nombreuses ramifications. Les eaux des fleuves et rivières s'écoulant sur deux versants vont se jeter dans la Tyrrhénienne et dans l'Adriatique. Le climat agréable, est plus régulier que celui des autres provinces italiennes au pied des Alpes. Dans les plaines et dans les vallées exposées au midi, la température ne s'abaisse guère au-dessous de 0° et s'élève rarement au-dessus de 35° centigrades. Sur les points élevés de plus de 1,300 mètres, elle varie de — 7 à + 33 degrés centigrades.

On a peu de données sur les premiers habitants de l'Etrurie. Denys d'Halycarnasse disait déjà d'eux : « Ils ne se rattachent à aucun peuple du monde », et Michelet dit de son côté : « Il n'en est aucun auquel la critique n'ait entrepris de les rattacher. On a demandé successivement à l'Etrurie si elle n'était pas grecque ou phénicienne, germaine, celtique, ibère : le génie muet n'a pas répondu. »

Ils s'appelaient eux-mêmes *Rasena* (Rhètes), Tyrrhéniens, dont les Latins firent les *Tusci,* et avec l'E préfixe les *Etrusci,* d'où Etrusques.

Cependant pour trancher la question d'origine on s'accorde à les considérer comme un rameau de la branche pélasgique, ce qui revient à peu près à creuser un trou pour en boucher un autre, car on est très incertain sur l'origine des Pélasges.

La langue étrusque est aussi peu connue que l'origine de ceux qui la parlaient. On sait seulement qu'elle s'écrivait avec un ancien alphabet grec, et de droite à gauche de la manière des peuples sémitiques. Il est étrange qu'aucun monument de cette langue, qui se parlait encore à l'époque de l'empereur Claude, ne soit parvenu jusqu'à nous.

Les Etrusques, autant qu'on peut en déduire de documents très incomplets, étaient forts et trapus, larges d'épaules ; la tête aplatie, le front fuyant et le bas du visage fort et saillant. C'était, comme on voit, un type bien éloigné de la stature élégante des Grecs. Ce peuple est le premier dans l'antiquité qui ait donné à la femme la place à laquelle elle a droit, et qui la reçut libre et honorée au foyer domestique.

Aussi mystérieusement qu'ils sont apparus, les Etrusques conquis disparaissent du nombre des nations peu à peu, sans laisser de traces de

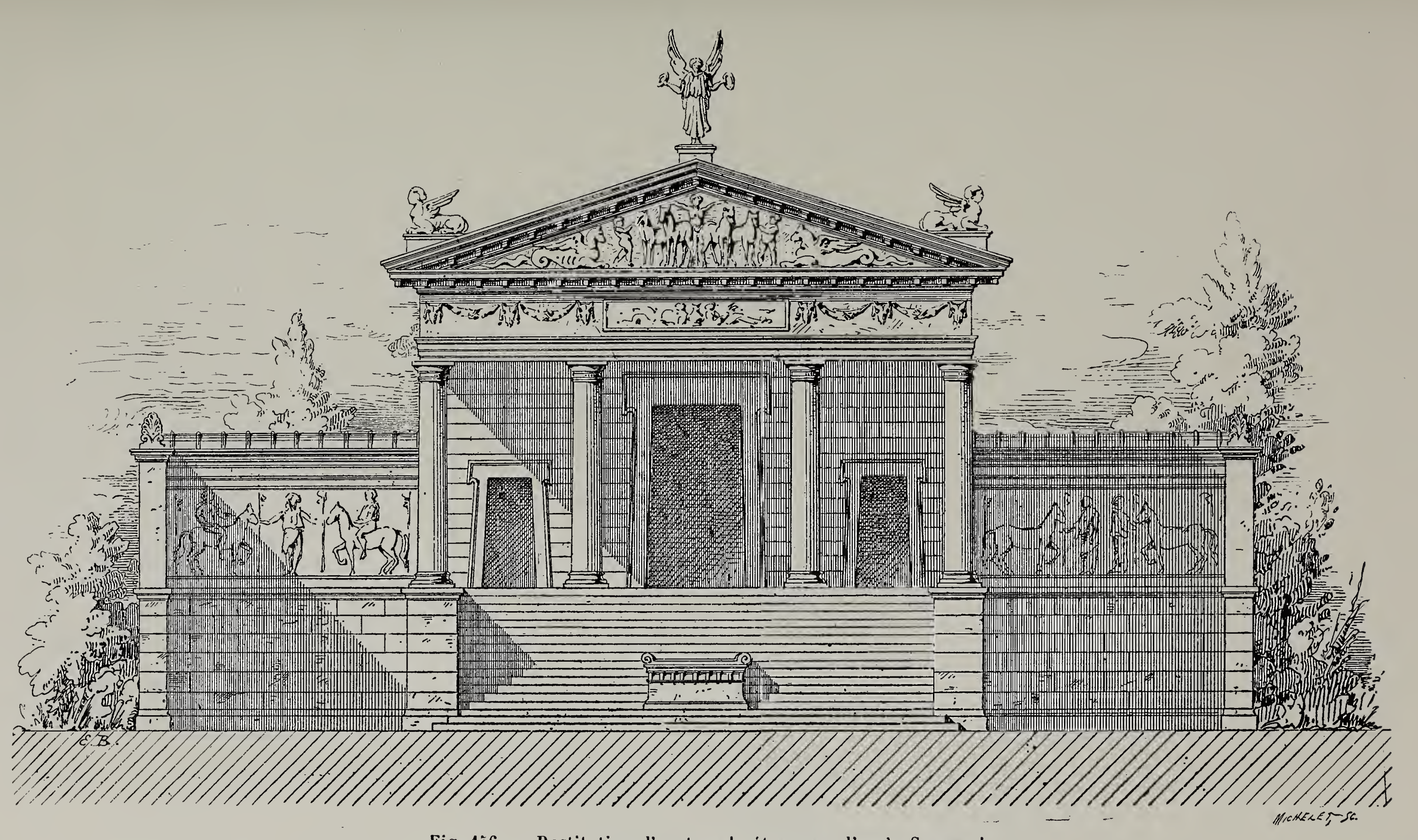


Fig. 156. — Restitution d'un temple étrusque, d'après Semper.

leur organisation politique, ni aucun écrit qui puisse jeter la lumière sur leur histoire.

L'ARCHITECTURE

C'est par les descriptions des anciens que nous avons quelques renseignements sur les temples étrusques. Ils présentaient la structure des constructions en bois, comme chez les Grecs, comme chez les autres peuples aryens. « Mais, dit M. Lübke, ils ne s'étaient pas entièrement dégagés de leur origine. Tandis que le soubassement, les murs et les

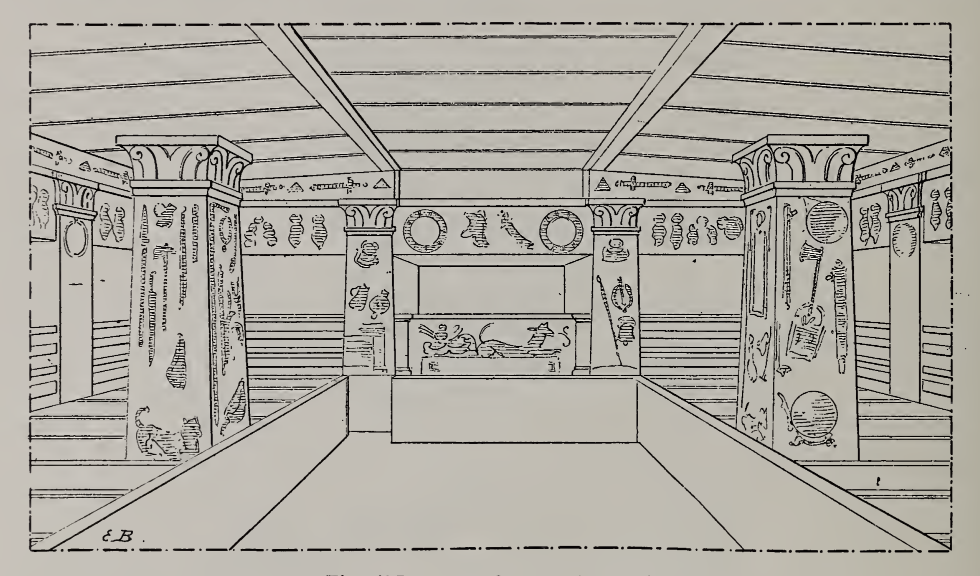


Fig. 157. — Tombeau à Cervetri.

colonnes s'édifiaient en pierre, on a maintenu pour l'entablement et la toiture l'emploi du bois, motivé sans doute par le grand espacement des colonnes. Il en est résulté dans l'ensemble un manque d'unité flagrant (fig. 156). »

Le plan du temple était quadrangulaire, divisé en deux parties. La première, large portique ouvert ; la seconde, fermée, contient trois salles qui divisent le plan dans le sens de la longueur. La position des colonnes indique les divisions du plan. L'entablement, en bois, n'a pas de frise ; les solives font une forte saillie et portent un fronton assez semblable à celui des Grecs. Dans certains détails de la décoration sculpturale on retrouve des éléments d'origine asiatique.

Les exemples les plus connus de l'art architectural étrusque sont les

tombeaux. Les monuments funéraires découverts à Corneto, Vulci, Chiusi, Toscanella, Castel d'Asso, Norchia, Bomarzo, Volterra, Veïes et Cœre, ont révélé en quelque sorte tout l'art des anciens Toscans. Les peintures qui ornaient l'intérieur des caveaux, les sarcophages décorés de magnifiques bas-reliefs, les miroirs métalliques, les vases peints, les disques plats, l'architecture adoptée pour la décoration de ces grottes sépulcrales, nous donnent une idée de ce que devait être l'art étrusque.

Comme chez tous les autres peuples, nous trouvons d'abord le simple tumulus construit en pierre appareillée garnie en terre. D'autres sépultures sont de véritables hypogées taillés dans le roc (fig. 157).

La construction de ces hypogées présentent, comme celle des temples, la structure des édifices en bois.

LES CARACTÈRES DU STYLE

Il serait bien difficile, dans ces restes et fragments de l'art, de dégager l'élément purement étrusque des emprunts faits, à la Grèce, à l'Assyrie, à la Perse, à la Phénicie; nous les prendrons donc tels que nous les trouvons. Ils sont d'ailleurs assez caractérisés par le génie pratique des Etrusques pour, même ayant une provenance étrangère, posséder assez d'éléments bien typiques et qu'il est impossible de confondre même avec l'art auquel ils ont été empruntés.

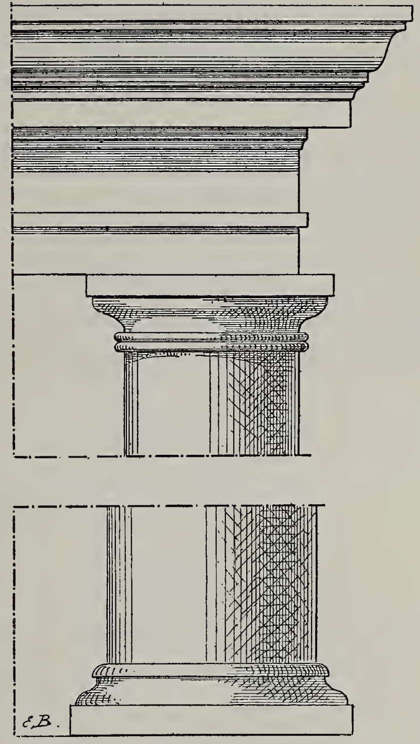


Fig. 158. — Colonne étrusque.

La colonne, dans le style étrusque appartient à l'ordre dorique. « L'ordre toscan ne peut être considéré comme un système architectonique original et spécial; c'est une reproduction dégénérée, abâtardie du dorique grec[1]. »

Voici (fig. 158), une restitution d'un ordre étrusque. Les Romains ont composé leur ordre toscan d'après ce modèle et le dorique romain n'est lui-même qu'un dérivé.

[1] Batissier. *Histoire de l'art monumental.*

La voûte, l'arc appareillé, que les Etrusques employèrent les premiers en Italie, pour remplacer l'architrave horizontale, ont laissé plusieurs exemples. La porte de Volterra, dont la clef et les sommiers sont ornés de têtes en saillie. Celle de Pérouse, dont l'arc est surmonté d'une frise dorique ornée de pilastres et de boucliers en remplacement des triglyphes et des métopes.

Les portes à crossettes, avec jambages inclinés, naïves imitations de

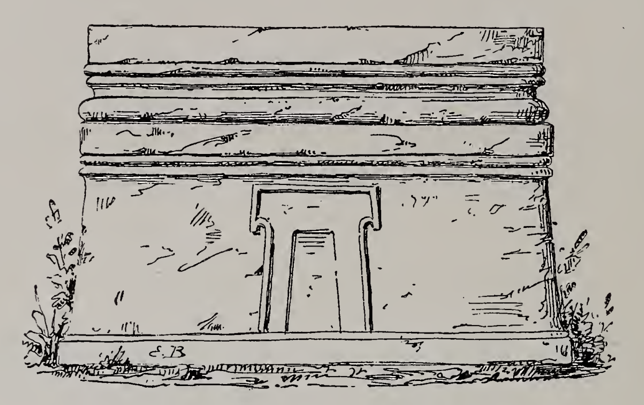


Fig. 159. — Tombeau à Castellacio.

la belle porte grecque, se retrouvent dans les édifices de l'ancienne Etrurie (fig. 159).

Comme importants caractères nous devons encore citer, la polychromie, tant naturelle qu'artificielle, qui couvrait les monuments étrusques, et les terres cuites franchement apparentes qui remplaçaient la sculpture dans la décoration des temples. Enfin les constructions cyclopéennes.

DÉCORATION

Comme nous venons de le dire, la terre cuite concourait à l'ornementation, et souvent remplaçait la sculpture. Les motifs de couronnement de frontons, les chimères qui garnissaient les angles, et d'autres détails étaient des produits céramiques. La terre noire fut aussi employée, et vint donner un ton spécial qui faisait ressortir avec vigueur les autres couleurs mises en œuvre.

Les ornements en général sont, dans l'art étrusque, empruntés aux Grecs. Les triglyphes, les denticules, les canaux, sont les plus ordinairement appliqués ; comme ornements courants, des rangées de palmettes

alternées de fleurons (fig. 160), des combinaisons de grecques (fig. 161), composées de motifs rectilignes séparés par des damiers.

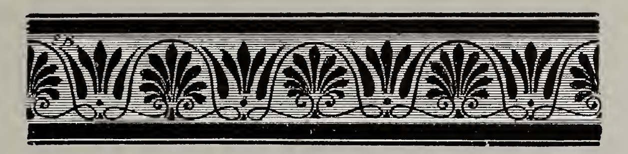


Fig. 160. — Ornement courant.

Les ornements divers, rosaces, ronds, feuilles et rinceaux, communs



Fig. 161. — Ornement courant.

à tous les arts, se retrouvent dans le style étrusque, mais fortement empreints de leur origine grecque ou asiatique.

SCULPTURE, TERRE CUITE ET BRONZE

Les sculptures qu'on rencontre sur les autels et sur les stèles sont des scènes bizarres, procession ou allégories. Le travail en est très primitif

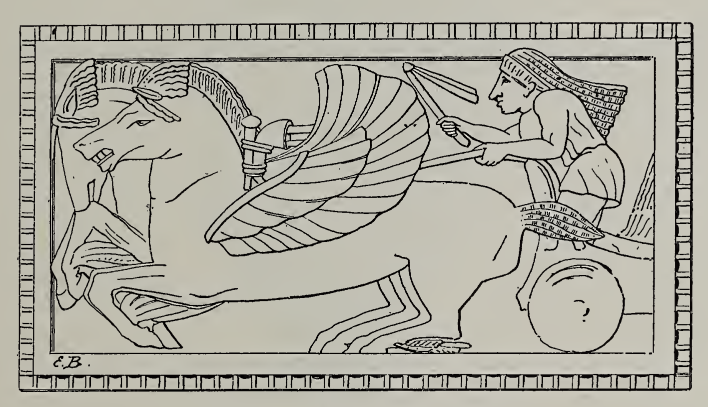


Fig. 162. — Bas-relief à Cornéto.

et les formes des personnages faussées, comme dans les bas-reliefs égyptiens, présentent certaines parties de face, tandis que le reste du corps se trouve placé de profil.

Les animaux sont traités avec plus de verve, et si l'on peut leur reprocher quelques lourdeurs, on doit néanmoins leur reconnaître de la fermeté dans le dessin et une grande vérité dans les poses et les formes (fig. 162).

Outre la pierre, les Etrusques ont taillé l'albâtre ; ils en faisaient des urnes qui affectaient la forme de petits sarcophages.

La terre cuite, comme nous l'avons déjà dit, a concouru à la décoration des temples et eut l'honneur de servir à la confection des dieux.

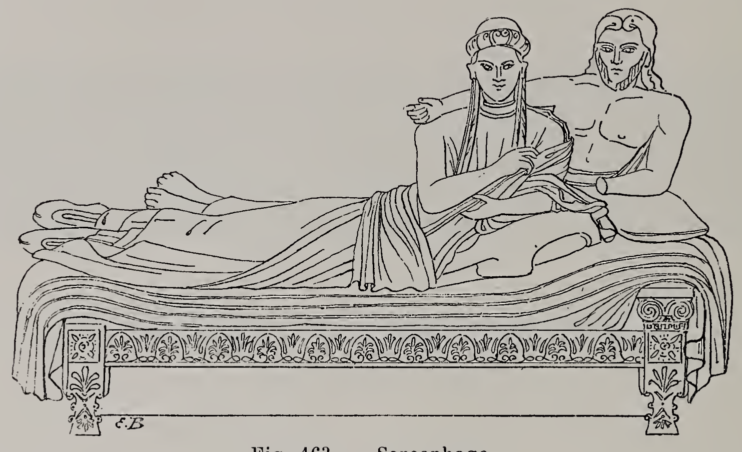


Fig. 163. — Sarcophage.

Jupiter lui-même fut représenté à l'aide de cette matière éminemment terrestre. Tous nos musées sont remplis de spécimens de la céramique étrusque, des vases, des urnes, des sarcophages figurant lit de repos (fig. 163).

Les Etrusques excellaient dans la fonte du bronze et Rome leur fut longtemps tributaire pour les statues fondues qui ornèrent ses places. On possède plusieurs bronzes qui sont dispersés dans les musées : le Vatican possède le *Mars de Todi ;* le musée de Leyde, l'*Enfant à l'Oie ;* le musée Capitolin conserve la *Louve* célèbre ; le musée de Florence, la *Chimère*, etc., etc.

PEINTURE, INDUSTRIE

Nous aurons bien peu à dire sur la peinture étrusque. Les parois des tombeaux étaient couvertes de fresques. Ce sont des scènes allégoriques ou des processions qui présentent les mêmes défauts de dessin que la sculpture, simples silhouettes relevées de couleurs vives et éclatantes.

On y voit par exemple le génie du mal, brossé en noir, combattant celui du bien, tout en blanc, pour lui ravir la possession d'une âme. Des scènes de danse, de chasse, de courses et de luttes.

Les Etrusques connaissaient le travail des métaux : leurs fameux miroirs de métal finement ciselés attestent d'un art avancé. « L'action de la culture grecque, dit M. Lübke, semble encore plus manifeste dans les gravures qui ornent à profusion les objets de toilette en bronze ; tout spécialement le revers des miroirs et les parois de ces écrins que l'on prenait jadis pour des cistes mystiques. Ces gravures ont rapport tantôt à la légende et à la mythologie grecques, tantôt aux mythes étrusques ou même aux accidents de la vie privée. Le faire, et, partant, la valeur artistique en varient de l'une à l'autre. Parfois le burin a seulement effleuré la surface, et tracé des lignes brusques, des contours anguleux, manière à la fois sèche et pauvre, dont on trouve un exemple dans la *Naissance de Minerve*, gravée sur un miroir du musée de Bologne... »

Nous avons parlé de la poterie étrusque dans notre article sur la Céramique, nous n'y reviendrons donc pas. D'ailleurs, on conteste maintenant leur origine à de fort beaux vases, qu'on avait jusqu'ici attribués aux anciens habitants de la Toscane.



LA POLYCHROMIE

Parlant comme un dictionnaire, mais en même temps en architecte, nous dirons : La polychromie est la décoration des édifices au moyen de la couleur.

Il y a deux espèces de polychromie :

1° La *polychromie naturelle*, celle qui provient des diverses couleurs des matériaux employés, comme la brique, le bois, les marbres, etc. ;

2° La *polychromie artificielle*, obtenue par des couleurs différentes imprimées sur les diverses parties d'un édifice.

Il serait bien inutile de rechercher l'époque où apparut la polychromie naturelle, il est clair qu'elle date du moment où l'homme rassembla, pour édifier sa hutte, des pierres avec du bois et de la terre. Nous pouvons dire cependant que comme M. Jourdain faisait sa prose, l'homme fit de la polychromie sans le savoir, ignorance d'autant plus pardonnable que cet art n'était pas encore inventé.

Les moyens de polychromie naturelle sont : les pierres, les marbres, les enduits, la céramique, les métaux et le bois.

Les pierres donnent : le blanc, le crème, le jaune, le gris, le rouge, le noir (pierre volcanique), etc.

Les marbres donnent : le blanc, le rouge (divers tons), le vert, le gris, le noir, etc., et tous les échantillons veinés.

Les métaux donnent : l'argent, l'or, le platine, l'étain, etc.

La céramique donne : le jaune, le rose, le rouge, le violacé, le noir ; et si l'on y ajoute l'émail, le bleu, le vert, etc., etc.

Le bois, suivant son essence, donne : le crème, le jaune, le rouge, le brun, le noir, etc.

On voit que les éléments de polychromie naturelle ne manquent pas, et ont pu donner à l'architecture une précieuse ressource décorative, variant avec les régions, mais par cela même toujours en conformité absolue avec le climat, les mœurs et les besoins qui en dérivent.

La polychromie artificielle, c'est-à-dire l'application de la peinture sur les édifices, a une origine moins lointaine que celle que nous avons assignée à la précédente, et qui est peut-être légèrement exagérée, puisque nous ne pouvons considérer la polychromie, même naturelle, comme un art, qu'à partir du moment où l'assemblage des couleurs n'a pas été le résultat fortuit de l'emploi de matériaux de différents tons, mais seulement de l'instant où une idée artistique a guidé le constructeur dans l'emploi d'éléments différemment nuancés pour la décoration de sa demeure, ou d'un monument quelconque.

Il est évident que, tout d'abord, on n'a demandé à la couleur qu'un complément de coloration pour obtenir les effets en harmonie avec le ciel, les arbres et le soleil.

Une remarque qui trouvera sa place ici à propos de la couleur, c'est que les grandes civilisations antiques se sont toujours développées dans les pays relativement tempérés, mais considérés par nous comme méridionaux, c'est-à-dire des contrées privilégiées où le soleil est resplendissant et où le ciel est toujours bleu; polychromie céleste, une troisième sorte celle-là, qui ne pouvait manquer d'inspirer le goût des couleurs. Et, en effet, ne voyons-nous pas encore actuellement les peuples de l'Espagne, de l'Algérie, de l'Italie, de la Grèce, de l'Asie Mineure et de l'Inde, se complaire dans les couleurs éclatantes, tandis que les peuples du Nord vivant dans des milieux plus ternes, pour ainsi dire monochromes, imitent leur ciel et leur pâle soleil, et emploient en général une tonalité grisâtre, calme et belle souvent, mais seulement parce qu'elle est bien en concordance, en harmonie avec le climat où elle s'épanouit, et qui serait fort déplacée sous le trente-septième degré parallèle. Qu'il soit bien entendu cependant que nous ne parlons que des monuments, et que là encore nous admettons nombre d'exceptions. Mais ces exceptions ne sont que des emprunts faits par les gens du Nord aux Méridionaux. Sous les Mérovingiens et Charlemagne, la polychromie est en honneur, mais elle est due à des artistes d'Italie et d'Orient. La polychromie byzantine s'étale encore sur les constructions russes. En Roumanie, les édifices enduits de chaux sont enluminés de vives couleurs; enfin les cas sont nombreux, mais c'est de l'imitation, résultat d'une mode, d'un

engouement, dont l'histoire de l'architecture présente de nombreux exemples. Dans un autre ordre d'idées, ne voyons-nous pas encore des contrées septentrionales construire des édifices grecs ou romains avec de fausses terrasses, et, sous prétexte de faire de l'art classique, renoncer à des dispositions rationnelles et belles parce qu'elles sont nationales, c'est-à-dire appropriées au climat, aux besoins et aux mœurs ?

Mais revenons aux pays du soleil. Lors de l'expédition française en Egypte, expédition guerrière qui était renforcée par un état-major de savants, on découvrit que les édifices de cette contrée, même ceux exécutés en granit, avaient été recouverts d'une peinture et d'un vernis sur leur surface complète. Pourquoi ? Parce que les éléments de construction présentaient des tons neutres et que les monuments sous un ciel bleu inaltérable n'étaient pas en communion de ton ; la couleur s'imposait, un essai fut probant, et la polychromie entra dans la pratique. Les Assyriens, les Babyloniens et les Perses suivent cet exemple. Les Assyriens ne se contentent pas de leurs splendides émaux, ils ajoutent encore la couleur sur les enduits.

Chez les Grecs, on en a longtemps nié l'existence, mais les remarquables travaux d'Hittorf, Semper, Paccard, Blouët et Garnier, ont apporté un jour nouveau sur la question, et c'est affirmativement qu'elle peut être résolue. Il a bien fallu reconnaître que tous les édifices avaient été revêtus de couleurs variées ; mais le système alors appliqué ne reposait pas sur un principe de construction ou de matériaux, comme en Assyrie ; ce n'est pas non plus l'hiératisme égyptien. Là les teintes les plus opposées se trouvent en harmonie, chaque partie est détachée par une teinte différente qui accuse plus encore chaque élément architectural. Les frises, les métopes, les triglyphes reçoivent la couleur. Dans les chapiteaux, les feuilles et palmettes sont détachées par de vives couleurs ; les profils unis sont dorés.

Sur les marbres la peinture est directement appliquée. La pierre recevait préalablement un enduit.

On s'accorde à attribuer aux Etrusques une polychromie semblable à celle des Grecs, il serait puéril de chercher maintenant à déterminer le degré de perfection où fut mené cet art en Etrurie ; nous rappellerons seulement que les Etrusques, habiles coloristes pour leurs fresques et leurs vases, durent savamment aussi savoir peindre leurs édifices.

Les Romains prirent la pratique de peindre les monuments des Grecs et des Etrusques, mais n'en abusèrent pas ; ils sont d'ailleurs les premiers qui aient élevé des monuments complets de pierre ou de marbre, sans

faire usage de la peinture. Quant aux enduits, la coloration était peut-être seulement faite dans un but de préservation, qu'en gens pratiques, ils teintaient d'un ton en harmonie avec le milieu. Les Pompéiens qui subirent davantage l'influence des Grecs employèrent beaucoup la couleur.

Rome conquérante transporte son architecture dans les pays du Nord et en même temps le goût des couleurs. Byzance rayonne sur les pays slaves et la communauté de religion produit une conformité de décoration peinte.

Aux arts d'Occident déjà acquis au système romain, viennent encore se joindre les influences orientales, et nous voyons Charlemagne s'adresser à des artistes étrangers. Au XIIIe siècle, la polychromie des édifices est seulement partielle, encore peut-on voir là un résultat des croisades ; elle ne comprend guère que les statues, les vases, les portails, les galeries des rois, points d'enluminure destinés à faire ressortir les détails principaux dans l'ensemble de la construction. Au XIVe siècle, la couleur a moins d'importance que le dessin ; de claires figures se détachent sur fond noir, tandis qu'au XVe elles redeviennent chaudes et intenses. Enfin la polychromie artificielle disparaît complètement au XVIe siècle.

Il nous reste à examiner maintenant les deux applications de la polychromie à l'extérieur, et à l'intérieur des édifices.

A l'extérieur, la seule coloration naturelle des matériaux donne toujours un bon résultat, à la condition toutefois de respecter les lois de l'harmonie et d'user discrètement de tons qui, si l'on n'y prenait garde, pourraient devenir criards et choquants. Mais, envisagée d'une manière générale, la polychromie même naturelle paraît convenir davantage aux constructions de peu d'importance qu'aux édifices ; et, en effet, elle a le défaut de diminuer la sévérité de l'aspect, de supprimer le calme, et surtout de prêter à la confusion des membres d'architecture. « De tous ceux qui ont vu Athènes, dit M. Ch. Blanc, il n'en est aucun certainement qui ait regretté l'effacement des couleurs dont les temples furent jadis revêtus. Le temps, ce grand constructeur de ruines, a été plus habile que les Grecs, en faisant disparaître le coloriage qui recouvrait les beaux marbres ivoirins des Propylées, du Parthénon, de Minerve Poliade, du temple de Thésée. Ramenées à un ton uniforme, d'une gravité solennelle, ces ruines ne laissent rien à désirer de la brillante parure qu'elles n'ont plus. Chacun a pu le remarquer, d'ailleurs, en tous lieux : les monuments de l'architecture ne sont jamais plus imposants que dans les nuits claires,

lorsque la lune les enveloppe de sa lumière mystérieuse, et, en les simplifiant, les idéalise. Cette poésie est due au triomphe de l'unité, de l'unité qui est le principe de toute grandeur... »

La monochromie serait donc préférable pour les monuments que l'emploi de tons variés, et pour appuyer ce dire, nous citerons les monuments byzantins aux assises alternées de couleurs différentes et ceux de l'architecture arabe où la peinture joue un rôle si important. Eh bien, dans ces édifices il y a de l'immense, et il n'y a rien de grand dans le sens philosophique du mot. Nous répétons donc que la peinture extérieure des édifices, quand elle n'a pas uniquement pour but la conservation, est due à une influence hiératique, est symbolique, est le résultat du goût extrêmement développé de la couleur, ou enfin n'est qu'une simple imitation servile de monuments polychromes élevés dans d'autres contrées.

Bien au contraire, les constructions familières, de plaisance, villas, maisons de campagnes, gagnent à recevoir la couleur. Elles ne veulent en imposer à personne, ces charmantes demeures ; elle ne visent au contraire qu'à paraître au plus haut degré riantes et agréables ; la couleur est donc là bien à sa place, et comme un ruban ou une fleur donne un caractère plus aimable à la beauté, le coloris vient mettre en valeur les formes de l'architecture, et ajouter une grâce de plus à l'ensemble de l'habitation.

M. Hittorff attribue l'emploi de la polychromie au besoin de conserver un même aspect, de donner pendant leur durée une concordance constante, à des matériaux différents, mais concourant ensemble à la décoration d'un édifice. Ceci est parfaitement vrai pour la coloration artificielle, mais un but commun aux deux espèces de polychromie est évidemment la décoration, et de même que dans l'antiquité, nous nous servons encore de matériaux différemment nuancés pour ornementer nos intérieurs. employant les couleurs naturelles que donnent les marbres, les bois, les métaux, quand ces éléments sont à notre disposition, et ayant recours à la peinture, c'est-à-dire à la polychromie artificielle, quand nous ne disposons que de matériaux monochromes, ou bien quand, par suite de l'exiguïté de nos ressources, nous ne pouvons recourir à l'emploi de matières riches et coûteuses. Nous nous contentons alors de l'imitation.



STYLE ROMAIN

Le Latium, ce petit pays de l'Italie qui devait dominer le monde antique et étendre son influence même sur nos temps modernes, se trouvait placé dans les conditions climatériques à peu près identiques à celles de la Grèce; situé un peu plus au nord cependant, il eut pour capitale Rome, expression de sa puissance, appelée aujourd'hui encore la ville éternelle.

La terre latine semble avoir été, comme le reste de la péninsule italienne, peuplée par des émigrants de race aryenne. Y avait-il de premiers occupants aborigènes? Peut-être ; on se plaît à accorder cette qualité aux Sabins et à d'autres peuples dont les origines sont confuses.

La fondation de Rome est attribuée à Romulus et Rémus, descendants des anciens rois d'Albe par leur mère Ilia, qui, accompagnés d'une troupe assez mal composée, jetèrent les fondements de la plus célèbre des villes sept cent cinquante-trois ans avant Jésus-Christ, ville qui va devenir le noyau autour duquel va se développer l'empire le plus grand que l'histoire ait eu à enregistrer.

En dépit de son origine hétérogène, le Romain a son caractère à lui, qui s'imprime fortement dans ses institutions, ses actes et ses arts. Doué d'un génie pratique et positif, d'un tempérament énergique et même rude, il ne reconnaît que le droit que donne la force, la puissance. Sa physionomie bien empreinte de volonté et de ténacité nous montre bien le type du conquérant qui veut tout plier sous sa loi.

Chez lui, le Romain est vertueux, le vieux Romain voulons-nous dire ; il observe la loi qui garantit sa propriété et protège sa famille. A l'exemple de l'Etrusque, il a donné à la femme une place sociale égale à la sienne, la mère et l'épouse sont honorées et libres.

Nous sommes encore de nos jours tributaires des Romains pour la politique, le droit, l'administration ; notre organisation sociale a pour base l'organisation romaine. De tous les peuples de l'antiquité, en exceptant, bien entendu, les gouvernements purement autocratiques, les Romains ont été les grands centralisateurs ; leur immense empire n'a pas pour métropole, dans le sens moderne du mot, un pays, mais une ville ; Rome seule résume cette immense puissance. Et tandis que nous voyons la Grèce divisée par petites provinces unies seulement en face d'un grand danger commun ; les Gaulois formant une quantité de tribus opposées souvent d'intérêt et ne se réunissant même pas contre l'envahisseur, nous voyons le peuple romain né d'éléments si divers, former un tout uni et compact, et de cette cohésion sortir son hégémonie sur le monde.

Les Romains, sentant peut-être que leur destinée serait très occupée, ne se donnèrent pas la peine de créer une religion à leur usage, et parmi les nombreux emprunts qu'ils firent aux Grecs, figure la splendide collection de divinités qui peuplaient l'Olympe. Ils changèrent seulement quelques noms et varièrent certaines attributions.

Il leur manquait une origine, ils se rattachèrent à Enée, fils de Priam, et l'héritage des Grecs, pris un peu de force, devint ainsi légitime.

Quoique les Grecs et les Romains présentent à un examen seulement superficiel de nombreuses analogies au point de vue de l'art et de la littérature, il est difficile de trouver deux génies plus opposés parmi des races issues d'un même rameau et se trouvant dans des conditions de développement aussi analogues. D'un côté, l'art porté à son apogée par la recherche du beau, le sentiment de l'harmonie et la poésie du dessin. De l'autre, un esprit pratique qui fait tout ployer à un but défini, utilitaire, se souciant peu de sacrifier les belles formes si elles sont un obstacle, même insignifiant, à la solution du problème. En un mot, nous croyons qu'on peut définir la différence, en disant que les Grecs étaient un peuple d'artistes, et les Romains un peuple de constructeurs.

Si nous n'avions craint de réveiller ici une vieille querelle, nous aurions dit : les Grecs étaient des architectes et les Romains des ingénieurs, mais nous ne le dirons pas, nous estimons que les deux professions qu'on a voulu diviser se complètent admirablement l'une par l'autre, et nous savons que les ingénieurs et les architectes savent faire beaux les

édifices qui ressortent de leurs spécialités. Nous croyons que l'architecte doit savoir construire, ou alors il n'est plus qu'un décorateur ; et que l'ingénieur doit être apte à donner une forme belle autant que rationnelle à ses œuvres, car, nous l'avons dit au commencement de ce livre avec Oppermann, « un viaduc bien fait est beau au même titre qu'un palais de Venise ».

Les Romains, par leurs armes, ont conquis le monde antique, leurs lois et leurs mœurs ont été par eux imposées à de nombreux peuples. L'Italie, l'Espagne, la Gaule, la Germanie et l'Angleterre... reçurent leurs grandes voies de communication, leur architecture, leurs travaux de toutes sortes, et à cette époque il n'y avait plus qu'une nation, d'Occident en Orient : le peuple romain.

ARCHITECTURE

Dans l'art aussi bien que dans la littérature, Rome à laquelle manquait l'originalité et l'esprit de création, fut l'élève de la Grèce. Mais l'art grec transporté à Rome, s'il perdit cette beauté, cette pureté, cette simplicité, qui en font un type divin, acquit en revanche dans l'architecture un développement considérable de richesse et d'ornementation, une magnificence grandiose, en même temps qu'un caractère d'utilité pratique, de force, qui est le sentiment dominant qui se dégage des œuvres du peuple roi. Cependant les premières influences grecques arrivèrent aux Romains par l'intermédiaire des Etrusques, leurs voisins, auxquels du reste ils prirent la voûte et l'arcade. Parlant de l'architecture, M. Bàtissier dit : « Elle a tiré son principal caractère de l'emploi de la voûte et des arcades, introduites dans presque toutes les constructions monumentales. Cette invention est attribuée aux Etrusques ; mais elle a été beaucoup améliorée par les Romains, qui se servirent de matériaux petits et légers et les lièrent avec un ciment susceptible d'acquérir une très grande dureté. La substitution des arcades aux plates-bandes eut d'immenses résultats. Avec l'arc on pouvait unir des piliers très éloignés, qui auraient exigé, pour être rattachés les uns aux autres, des pierres énormes. — En général, les Romains ont fait de l'arc le trait dominant de leurs constructions. L'introduction de l'arc dans l'architecture modifia profondément le style grec. On conçoit que la raideur inflexible de l'architrave et la courbure de l'arcade, l'angle aigu du toit en pente, et la convexité de la coupole, ne pouvaient exister ensemble. Dès lors, toute l'ornementation particu-

lière aux divers ordres grecs fut altérée. Voilà comment l'art monumental, chez les Latins, revêtit un caractère tout à fait original. »

Sous la Royauté, d'importants travaux sont exécutés, mais tiennent tous de l'art étrusque. On attribue encore aux Etrusques les premiers temples romains, les grands travaux d'assainissement, la *Cloaca maxima* construite sous les Tarquins. Bientôt Servius Tullius reconstruit les murs de la ville, en pierres d'un bel appareil. Tarquin le Superbe fait compléter par des portiques le grand cirque. La conquête de la Grande Grèce vint donner aux Romains un nouvel enseignement dans l'art architectural, et de grands progrès suivirent. L'usage des tuiles pour la couverture des maisons n'apparaît qu'après la guerre contre Pyrrhus, roi d'Epire, le vainqueur d'Asculum. C'est à cette bataille où son armée avait été décimée qu'il dit cette phrase bien connue : « *Encore une victoire comme celle-là, et je suis perdu.* » Il mourut à Argos d'une tuile qu'il reçut sur la tête. Dans le langage familier, on fait souvent allusion à ce petit accident.

La conquête de la Sicile, et plus encore celle de la Grèce, développèrent chez les Romains le goût des arts, et la simplicité primitive fit bientôt place au luxe et à une élégance somptueuse. Mais cette débauche de décoration ne fut d'abord appliquée qu'aux édifices publics et aux temples ; les demeures particulières restèrent simples et ne commencèrent guère à se couvrir d'ornements que dans le siècle qui précéda l'ère chrétienne. Alors ce fut un déchaînement sans exemple ; ainsi, M. Æm. Lépidus, étant un des consuls, avait la maison la plus belle de toutes celles élevées à Rome ; et moins de quarante ans après, cette même demeure ne venait même pas la centième parmi les fastueuses habitations que les généraux, les gouverneurs de provinces enrichis des dépouilles du monde, s'étaient fait construire.

Pour donner une idée de la magnificence romaine nous citerons Clodius, qui habitait une maison qui lui coûtait 15 millions de sesterces. Or, la grande sesterce en valait mille petites, et ces dernières correspondent à peu près à nos pièces d'argent de vingt centimes, ce qui donne encore le chiffre respectable de trois millions ; César paya 25 millions de francs le seul emplacement nécessaire à l'édification de son forum.

Maintenant, examinons quelques monuments de Rome et nous ferons en même temps de rapides excursions dans les provinces de l'empire.

Nous avons déjà dit quelques mots des monuments qui datent de la Royauté (753-509 av. J.-C.). La *cloaca maxima*, depuis deux mille quatre cents ans, continue à servir à l'usage pour lequel elle a été construite.

Ce vaste égout, qui avait 2,500 pieds de longueur, commençait au Forum pour arriver au Tibre. Son embouchure se voit encore entre le temple de Vesta et le mont Palatin. La prison Mamertine, où Cicéron fit étrangler les complices de Catilina, où périrent Jugurtha, Séjan et tant d'autres. Suivant une légende, saint Pierre y fut emprisonné ; on y arrivait par l'escalier des Gémonies, qui était ainsi nommé à cause des gémissements de ceux qu'on y conduisait.

Pendant la période de la République (509-30) se placent de grands travaux militaires, la *Via Appia* par exemple, ainsi que des aqueducs. Le temple de la *Fortune virile*, celui de *Junon Matuta*, le *tombeau de Bibulus*, au pied du Capitole ; et enfin les célèbres *tombeaux des Scipions*.

La période de beaucoup la plus remplie, celle de l'Empire, commence 30 ans avant J.-C. pour finir en l'an 476 de l'ère chrétienne. Ici nous serons forcés de faire seulement une brève nomenclature, nous arrêtant cependant parfois sur les édifices qui se lient le plus intimement à notre sujet.

Le *Forum*, où s'assemblait le Sénat et qui s'appelle maintenant : *Campo vaccino*, était entouré d'un portique de colonnes à deux étages et décoré des monuments les plus magnifiques : le Tabularium ; l'arc de Septime Sévère, qui est décoré de huit colonnes cannelées d'ordre composite ; le temple de la Concorde, qui date de Camille et fut restauré par Tibère ; les temples de Jupiter Tonnant et de la Fortune ; la colonne de Phocas ; la basilique Julia ; le temple de Jupiter Stator ; celui d'Antonin et Faustine ; la basilique de Constantin ; le temple de Vénus et Rome ; l'arc de Titus situé sur le point culminant de la *voie sacrée*, et élevé à Titus pour la conquête de Jérusalem (c'est sur un des bas-reliefs qu'on a trouvé le candélabre à sept branches, un des rares documents de l'art hébreu, que nous avons donné figure 75) ; l'arc de Constantin ; le Colisée, une des merveilles de Rome et du monde, commencé par Vespasien, sur l'emplacement d'un étang du jardin de Néron ; sous Titus, plusieurs milliers de prisonniers hébreux y travaillèrent. Les fêtes d'inauguration durèrent cent jours. Pendant ces réjouissances périrent une foule de gladiateurs et plus de cinq mille bêtes féroces. Le Colisée se compose de quatre ordres d'architecture superposés : dorique, ionique, corinthien ; le quatrième formant attique est décoré de pilastres corinthiens. Quatre-vingts arcades le composent, et donnent ensemble une circonférence d'environ 550 mètres, avec une hauteur totale de 52. L'arène ovale avait 95 mètres sur le grand axe et 66 sur le petit. Elle avait deux entrées principales,

à l'est et à l'ouest, et était entourée d'un mur élevé pour mettre les spectateurs hors de l'atteinte des animaux ; des ouvertures garnies de grilles ouvrantes, en bronze, donnaient passage aux gladiateurs, aux esclaves sacrifiés, et aux bêtes féroces. La plate-forme du mur ou *podium* contenait les places réservées à l'empereur, aux sénateurs, aux vestales et aux principaux parmi les Romains. Au-dessus commençaient les gradins placés en amphithéâtre destinés aux simples mortels. Ces gradins comprenaient trois divisions composées : la première de 24 gradins, la deuxième de 16 et la troisième de 10. Et il y avait encore en plus une série de gradins construits en bois. L'ensemble des places permettait 87,000 spectateurs et la terrasse supérieure pouvait en recevoir 20,000, c'est donc 107,000 personnes environ que pouvait contenir le Colisée. On pouvait, pour varier les spectacles, transformer l'arène en un vaste lac, et y donner des combats nautiques ou des jeux.

Rome contenait encore d'autres forums, celui de Jules César ; les forums Palladium, de Nerva, de Boarium, Olitorium, d'Antonin et de Trajan.

Les temples étaient nombreux aussi ; ceux de : Vesta, de Cérès et de Proserpine, d'Esculape, de Minerve Medica, de Pallas Minerva. Les premiers temples furent élevés d'après ceux des Etrusques, auxquels les Romains empruntèrent l'ordre toscan. La disposition offrait une grande analogie avec celle des temples grecs (fig. 164-165). Puis la forme ronde que présentent le Panthéon, le temple de Vesta, le panthéon d'Agrippa, construit vingt-six ans av. J.-C. Il a un beau portique de 34 mètres de largeur et 20 de profondeur, qui montre huit belles colonnes corinthiennes. On y accédait par sept marches. Les colonnes sont monolithes en beau granit d'Orient. Elles ont près de 3 mètres de circonférence et 16 de hauteur, non compris la base et le chapiteau, qui sont en marbre blanc. Une seule porte servait d'entrée au temple, elle était flanquée de deux niches contenant les statues d'Auguste et d'Agrippa. L'intérieur est imposant, une coupole appareillée de 44 mètres de diamètre avec une hauteur égale. Enfin, le temple d'Antonin le Pieux.

Nombreux aussi, les cirques elliptiques et les théâtres demi-circulaires. Citons : les théâtres de Pompée, de Marcellus, l'amphithéâtre Castrense, les cirques Maximus, de Salluste, d'Héliogabale, Flaminus, de Flore, d'Alexandre Sévère et de Néron.

Les arcs de Septime Sévère, de Janus Quadrifronts, de Drusus, de Gallienus, de Marc-Aurèle.

La colonne de Trajan (fig. 166). Cette colonne qui appartient à un

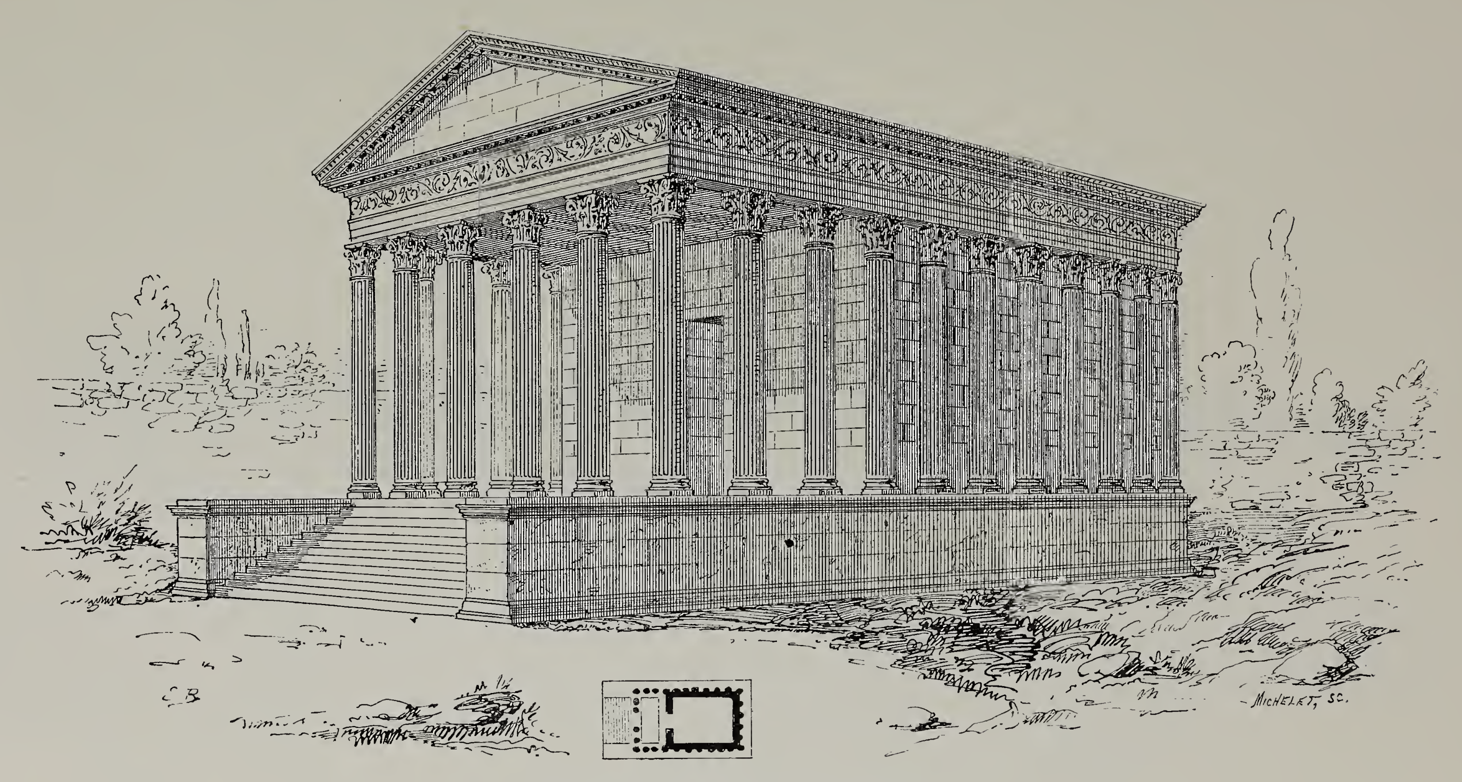


Fig. 164, 165. — Maison carrée à Nîmes.

ordre dorique fantaisiste, est cependant un des plus beaux monuments antiques de Rome. Entièrement construite en marbre blanc de Carrare, en forts blocs assemblés par des crampons en bronze; sa hauteur totale est de 44 mètres, au sommet est un balcon et l'on peut encore voir des noms de simples visiteurs gravés dans le marbre comme cela se voit sur nos monuments modernes. On monte au balcon par un escalier à vis, composé de cent quatre-vingt-deux marches taillées en plein dans le bloc; cet escalier est éclairé par une quarantaine de petites ouvertures. A l'extérieur, la colonne présente un bas-relief en hélice qui suit le même sens que l'escalier et fait vingt-trois fois le tour, c'est-à-dire une fois par chaque bloc de marbre composant la colonne. On y compte environ deux mille cinq cents figures de 0^{m},65 de hauteur; celles qui sont près du chapiteau ont plus de relief pour compenser l'éloignement résultant de la hauteur. Le sujet du bas-relief est emprunté aux deux expéditions de Trajan contre les Daces (fig. 166). Cette colonne a servi de modèle à celle érigée place Vendôme à Paris sous le premier empire.



Fig. 166.
Colonne Trajane, Rome.

De mœurs simples, les vieux Romains se baignaient dans le Tibre. Après la chute de la république, les empereurs leur donnèrent en échange de leur liberté toutes les jouissances du luxe, et, entre autres, les simples piscines des temps de l'indépendance, se changèrent en monuments magnifiques appelés Thermes, qui prirent sous l'empire un développement prodigieux. Le peuple trouvait là des bains froids, chauds et de vapeur ; des endroits réservés pour se sécher ou se parfumer le corps, ou pour se livrer aux exercices et aux jeux ; des promenades ombreuses plantées d'arbres, des portiques. Le peuple est partout le même : à Rome, il prit goût au luxe et devint sensible aux beautés de

l'art; on raconte que Tibère, ayant voulu faire enlever une statue des bains d'Agrippa, se vit obligé de la faire remettre à sa place dans la crainte de mécontenter le peuple. C'est sous Agrippa que se développa si magnifiquement ce genre de constructions et l'exemple fut suivi par Néron, Titus, Trajan, Commode, Caracalla, etc...

Nous aurons à mentionner : les thermes d'Agrippa, qui étaient alimentés par l'*eau vierge* qu'il amena à Rome. Les thermes de Caracalla (fig. 168) sont avec le palais des empereurs, les plus grandes ruines de Rome. Le peuple y fut admis en 216, mais le monument ne fut achevé que par Alexandre Sévère. Au dire des historiens, la richesse et la magnificence de ces bains étaient extrêmes. L'édifice comptait mille six cents sièges en marbre poli, et l'emplacement occupé était un carré de mille quatre cents mètres. Le pavé était exécuté en mosaïque de pierres dures. Une innombrable quantité de ces petits cubes fut enlevée par des touristes possédés de la manie de collectionner, comme cela s'est produit dernièrement à l'Exposition universelle, où une mosaïque placée à l'extérieur, en revêtement, a été littéralement pillée.

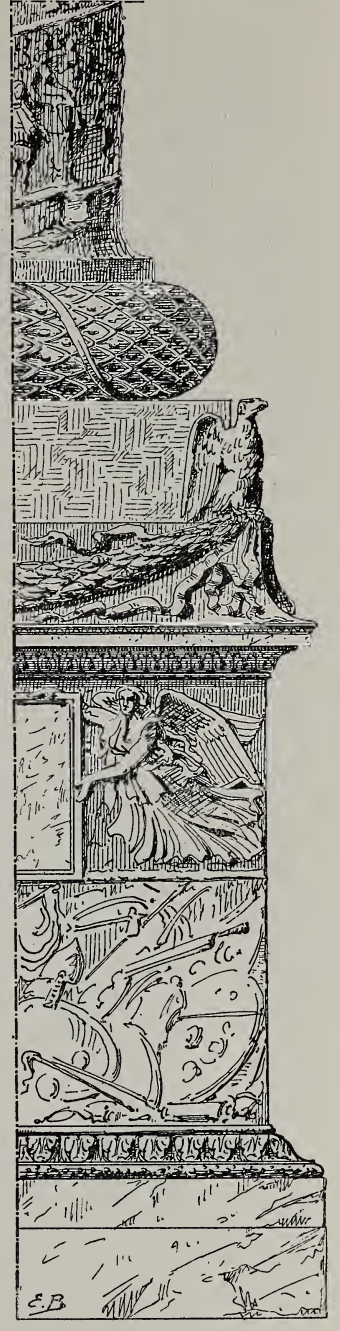


Fig. 167.
Base de la colonne Trajane.

Les thermes de Titus étaient construits sur l'emplacement du palais d'or de Néron, qui avait déjà accaparé les jardins de Mécène, sur le penchant de l'Esquilin en face du Colisée. Les appartements de Néron, et peut-être même les constructions datant de Mécène, furent englobées dans les travaux de Titus. C'est là qu'on a découvert les *Noces aldobrandines,* le plus beau spécimen de la peinture antique. Les sept salles (*sette sale*) n'étaient qu'une piscine dépendante des thermes de Titus.

Les thermes de Dioclétien, qui pouvaient contenir 3,200 baigneurs, sont peut-être les plus importants de tous les thermes de Rome.

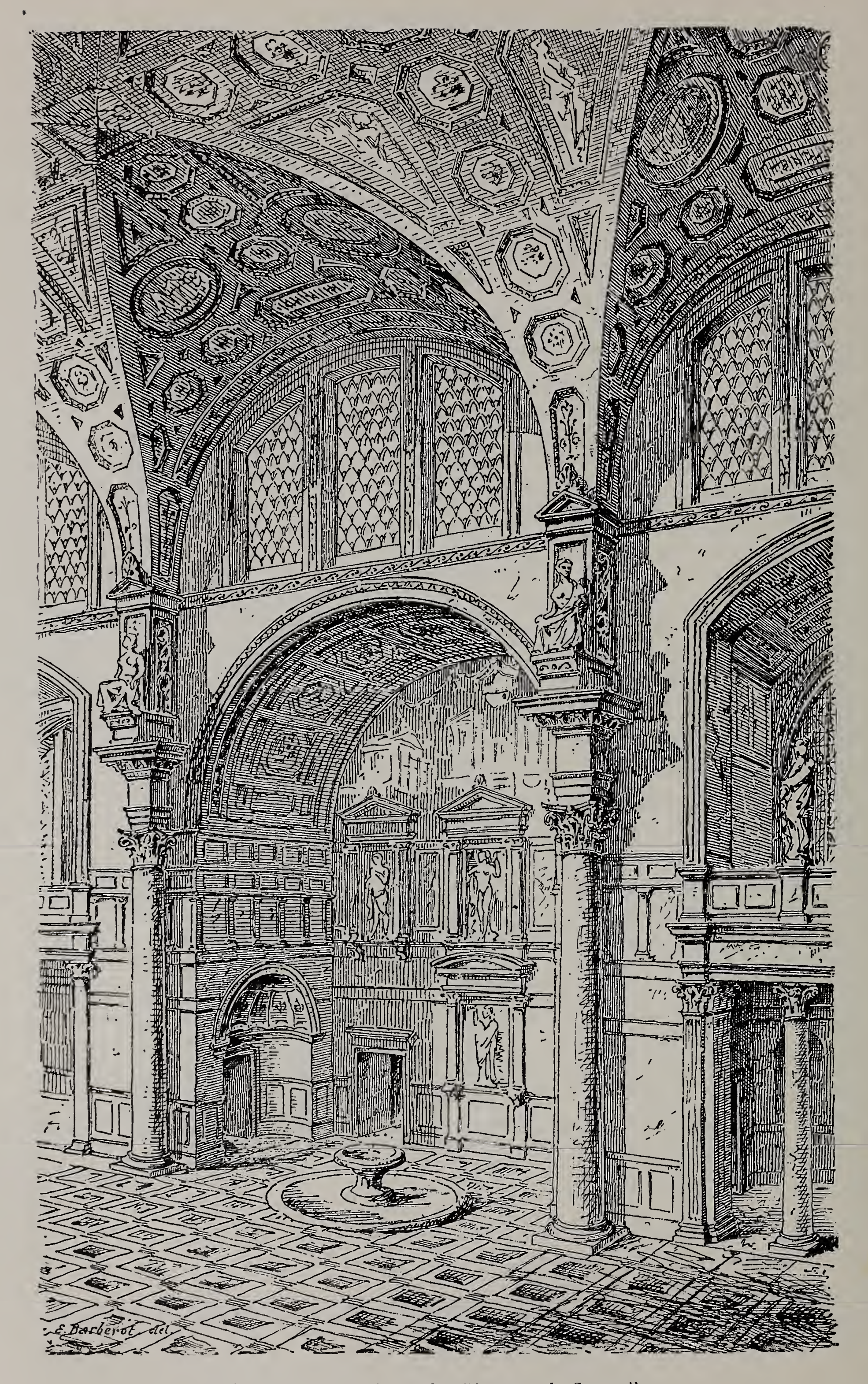


Fig. 168. — Intérieure des Thermes de Caracalla.

Malgré la magnificence somptueuse que déployèrent les Romains dans leurs temples et dans leurs édifices en général, ce qui donne la plus haute idée de leur génie et de leur grandeur, ce sont les splendides et immenses travaux d'art, canaux, égouts, ponts, viaducs et routes dont ils couvrirent l'Italie et le monde. Grands ingénieurs, les difficultés que présentait la nature furent vaincues par eux ; des contrées malsaines et marécageuses sont canalisées et assainies ; les eaux trouvent une dérivation ou une évacuation, là où auparavant étaient des marais pestilentiels, et où les inondations causaient de fréquents désastres. Grands stratégistes, ils comprirent l'importance des grandes voies permettant à

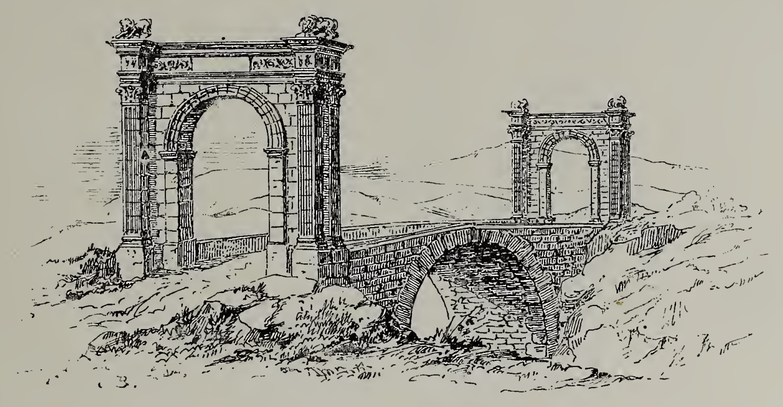


Fig. 169. — Pont de Saint-Chamas (Bouches-du-Rhône).

leurs armées de se porter plus promptement sur un point menacé de l'immense empire, et peut-être aussi d'amener plus facilement à Rome les dépouilles ou les redevances des peuples vaincus.

La Rome antique possédait sept ponts : le pont Saint-Ange, dont le premier nom était *Ælius,* bâti par Adrien ; celui de *Janiculensis,* de *Fabricius,* de *Cestius,* le *Triumphalis* ou *Vaticanus,* le *Palatinus* et le *Sublicius.* On voit encore au passage du Danube au travers des Carpathes, au lieu dit Portes de fer, les culées d'un pont établi par Trajan ; et non loin une tranchée pratiquée dans la roche même pour donner passage aux troupes romaines. En Gaule, les ruines des monuments du peuple roi sont nombreuses. Le pont de Saint-Chamas sur la petite rivière de Touloubre (fig. 169) va nous offrir un exemple bien fait pour montrer ce qu'étaient ces travaux d'art, et l'ornementation que les Romains y apportaient. Cette construction qui s'appelait autrefois le pont Flavian est faite de gros claveaux de pierre qui forment un arc plein-cintre de douze mètres d'ouverture, et dont les naissances reposent sur des culées établies sur le roc. A chacune de ses extrémités s'élève un gracieux arc de

triomphe orné de pilastres corinthiens. La frise est décorée par des aigles sculptés et la corniche est, au droit des pilastres, surmontée de lions qui semblent défendre l'entrée du pont. En même temps qu'une décoration, les arcs de triomphe placés dans ces conditions avaient tout en concourant à l'ornementation, un autre but, ils devaient servir à la défense du passage; on comprend qu'en effet rien n'était plus facile que de barricader l'ouverture et d'en défendre l'étroit accès par des soldats, fantassins ou cavaliers sur la chaussée, et des archers ou des frondeurs sur la plate-forme. Cette disposition a été fréquemment employée au moyen âge, où les têtes de pont devenaient de véritables forteresses. Voici encore le beau pont d'Alcantara (Espagne) dont nous donnons un fragment (fig. 170). Plus important que le précédent, on y voit des arcs de triomphe établis sur les piles.

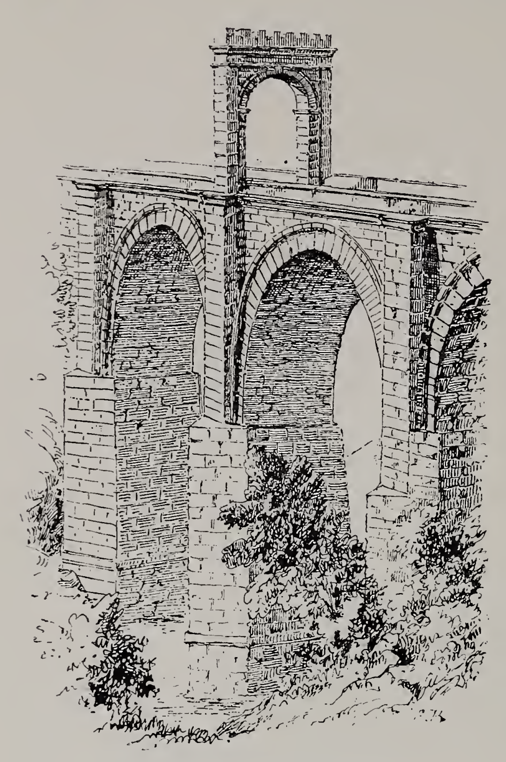


Fig. 170. — Pont d'Alcantara.

A Rome, des autels étaient élevés devant la statue des dieux, il nous en est resté de nombreux exemples. Ils étaient placés sur les degrés conduisant aux portiques, parfois adossés aux parois ou érigés dans les cours et même dans les intérieurs. Ces autels servaient aux sacrifices ou encore pour déposer les offrandes faites aux divinités (fig. 171).

Les Romains ont laissé de magnifiques monuments funéraires; les funérailles, chez eux comme chez plusieurs autres peuples de l'antiquité, étaient des cérémonies sacrées, ordonnancées suivant leurs croyances et leurs dogmes.

Dans la Rome primitive, on enterra simplement les morts; puis l'usage de l'incinération emprunté aux Grecs prévalut et se conserva jusque vers le IVe siècle de notre ère. Les cendres pieusement recueillies étaient enfermées dans des urnes ou des coffrets, et déposées dans des chambres sépulcrales, dont les murs refouillés de petites niches étaient disposés pour les recevoir.

Quand le cadavre ne devait pas être réduit en cendres, on le plaçait dans un sarcophage en terre cuite, en pierre ou même en métal, puis il était enterré dans un espace consacré. Comme de nos jours une pierre ou cippe recouvrait l'emplacement ; ou bien, suivant la richesse du défunt, on lui élevait un monument simple ou somptueux, tombeau ou mausolée.

D'après l'usage romain, les sépultures devaient se trouver en dehors des villes et établies, soit dans les champs consacrés, soit sur le bord



Fig. 171. — Autel romain.

des routes ; cependant on faisait exception pour les personnages célèbres, empereurs, fondateurs de villes, généraux (victorieux, bien entendu).

Nous en citerons quelques-uns des plus célèbres élevés à Rome.

Le mausolée d'Auguste, le tombeau de C. Publicius Bibulus, la pyramide de Caïus Cestius, le mausolée d'Adrien, qui remonte à l'année 135. Adrien, grand amateur d'art, et qui aimait aussi à remuer la pierre, voulut surpasser en magnificence tout ce qu'il avait vu. Il fit lui-même les plans, mais se contenta en imitant ce qui avait été fait avant lui de donner à sa demeure dernière des dimensions tellement énormes qu'il n'eut pas le temps d'achever son œuvre.

C'est une tour de 70 mètres de diamètre qui s'appuie sur un massif carré de 104 mètres de côté. L'entablement était surmonté de statues. Sur le sommet s'élevait la statue colossale d'Adrien. L'entrée était en face du pont *Ælius*, et on arrivait à la première plate-forme par une large montée en hélice, praticable aux chevaux.

Le tombeau des Scipions, situé sur l'ancienne voie Appia ; le columbarium de Cn. Pomponius. Les Romains, dit M. Letarouilly, appelaient

columbaria des chambres destinées à recevoir les cendres de beaucoup de personnes, et particulièrement celles des serfs et des affranchis, qui étaient ordinairement ensevelis dans les terres de leur maître, et près des tombeaux de la famille. Ces monuments avaient la forme d'un colombier et de là dérivait leur nom, parce qu'on y pratiquait plusieurs

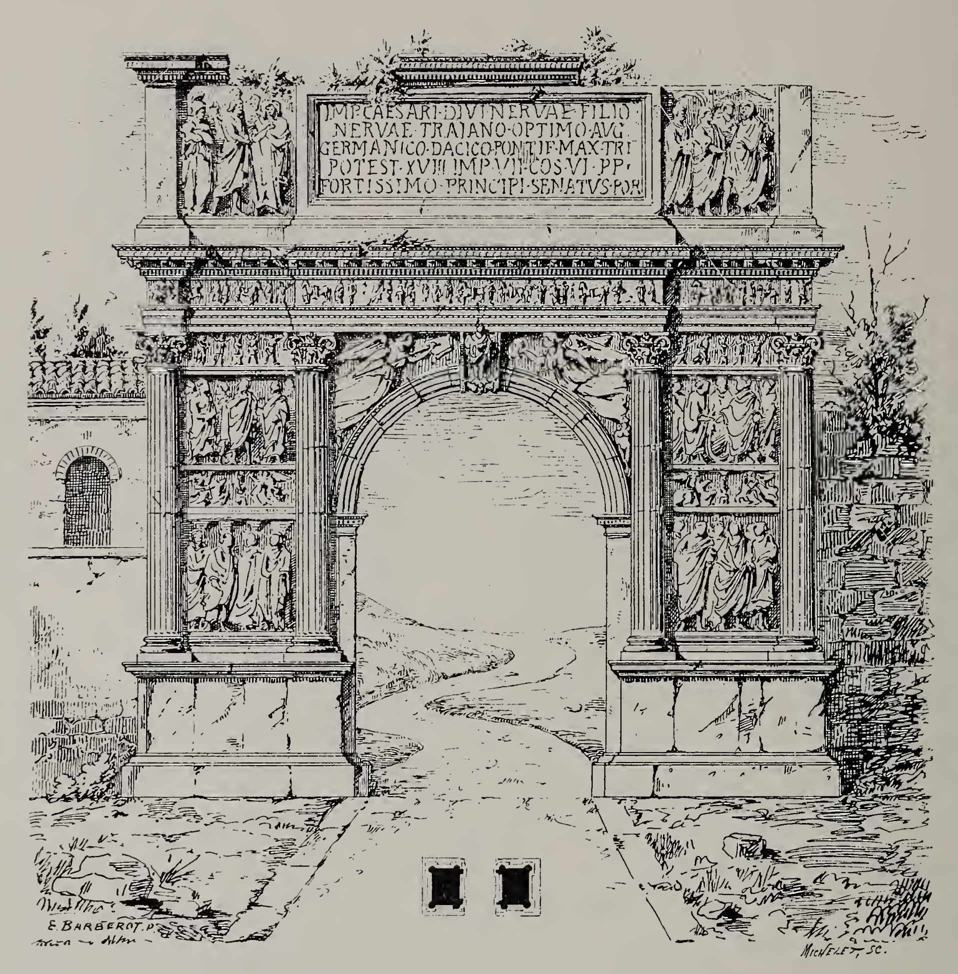


Fig. 172, 173. — Arc de Trajan à Bénévent.

rangs de petites niches contenant les vases (*ollæ*) qui renfermaient les cendres et les os brûlés recueillis sur le bûcher. »

Parmi les beaux monuments de l'architecture romaine se placent les arcs de triomphe dont les Romains ont couvert l'Italie et les provinces conquises. Edifices commémoratifs de victoires élevés à la gloire des conquérants, ils sont en général une porte monumentale placée à l'entrée d'une ville, soit en dehors, soit en dedans de l'enceinte. Dans l'origine, les arcs triomphaux pour décerner l'honneur du triomphe aux généraux

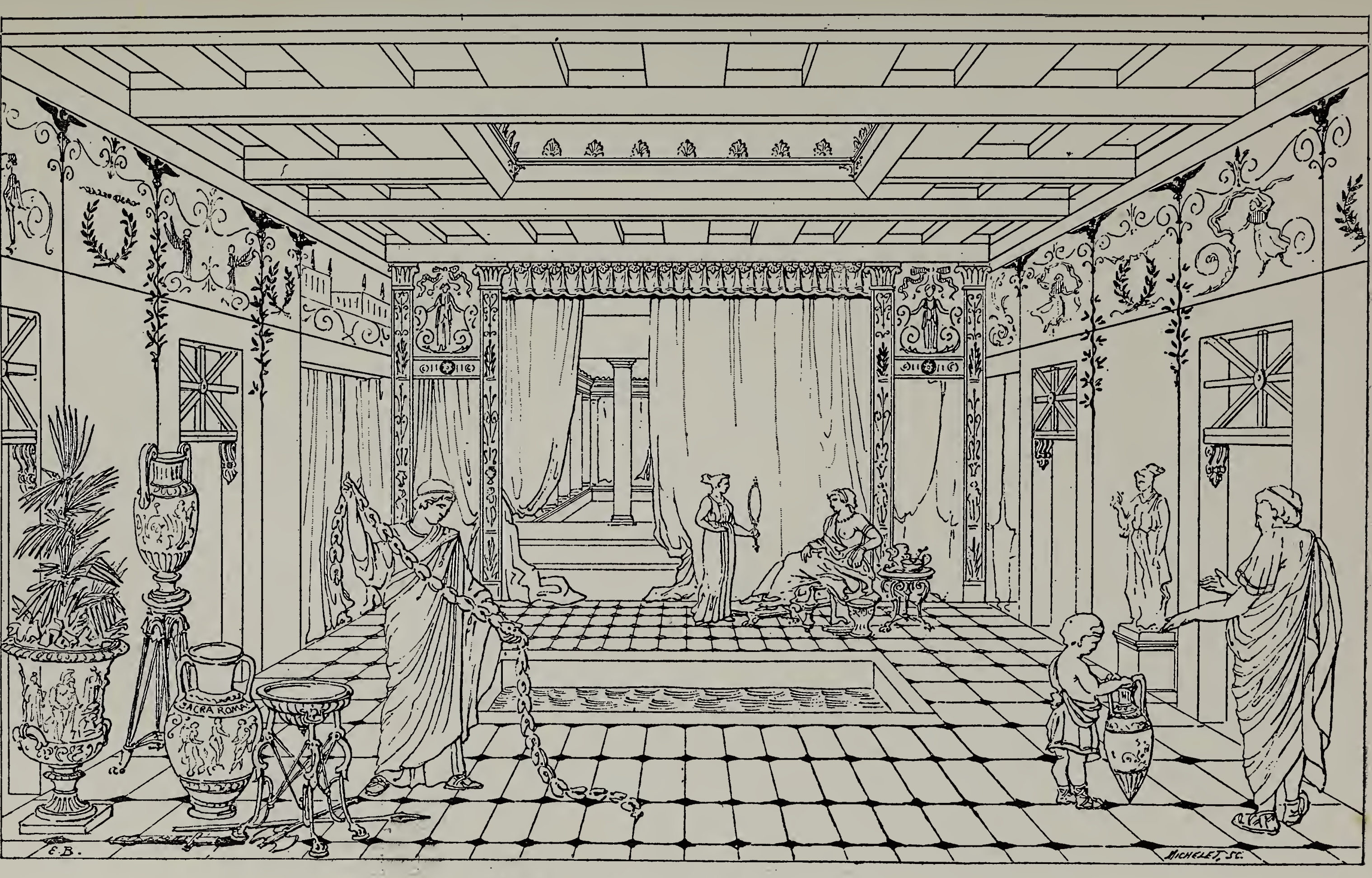


Fig. 174. — Essai de décoration d'Atrium.

vainqueurs qui rentraient à Rome à la tête de leurs légions étaient en bois; puis on éprouva le besoin de rendre cette gloire moins éphémère et d'assurer une durée plus longue à ces emblèmes en les construisant en pierre et en marbre.

L'arc de Titus, dont nous avons déjà parlé, se compose d'une seule arcade prise entre deux fortes piles décorées de demi-colonnes corinthiennes qui reposent sur un haut soubassement. C'est sur ces colonnes corinthiennes qu'apparaissent les premiers chapiteaux composites, que nous examinerons bientôt.

L'arc de Trajan à Bénévent (fig. 172-173) offre les mêmes grandes lignes que celui de Titus, mais est beaucoup plus riche en bas-relief. Entièrement construit en marbre de Paros, il a bien résisté au temps, c'est un des exemples d'édifices les mieux conservés de l'Italie.

D'autres arcs, celui de Constantin par exemple, ont trois arches, une grande au milieu et deux plus petites sur les ailes, disposition que présente aussi l'arc de Septime-Sévère, qui a servi de modèle à Percier et Fontaine pour l'arc du Carrousel à Paris.

C'est à Pompéï que nous irons chercher la maison, l'habitation romaine. La lave du Vésuve a conservé jusqu'à nos jours des constructions relativement légères, qui sans elle seraient depuis longtemps détruites.

Les habitations particulières n'ont pour la plupart que deux étages. Ces maisons construites sur un plan unique sont composées de pièces très exiguës, ce qui s'explique assez par la vie des anciens qui était toute extérieure, car un citoyen romain vivait au forum, sous les portiques, dans les basiliques, au gymnase et aux bains, mais non à la maison.

La disposition de la maison romaine, qui n'est pas encore abandonnée entièrement, consiste en deux cours intérieures entourées de portiques sur lesquels donnent les appartements.

La première, l'*atrium*, est destinée à recevoir les visiteurs et les étrangers; la seconde, le *péristylum*, est réservée à la vie privée et familiale. Ces deux divisions principales correspondent à la vie publique et à la vie privée du Romain.

L'entrée, sur la rue, était quelquefois précédée d'un portique qui formait une sorte de porche où attendaient les visiteurs; puis le *prothyrum* ou vestibule percé d'une seconde porte donnant accès à l'*atrium*, salle carrée au plafond de laquelle une ouverture à ciel ouvert *(compluvium)* donnait passage aux eaux pluviales et laissait pénétrer la lumière; au-dessous de cette ouverture était un bassin également carré, mais de dimensions plus étendues et qui recevait les eaux de pluies (fig. 174). Autour de l'atrium

étaient les chambres à coucher seulement éclairées par la porte ; au fond, le *tablium*, ou salle d'audience servant en même temps de dépôt aux archives familiales et aux portraits de famille. Cette pièce servait quelquefois à faire communiquer ensemble l'atrium et le péristylum.

Le péristylum, que l'on aperçoit sur le fond de notre dessin, était une cour entourée d'un portique à colonnes servant d'abri pendant le mauvais temps. Au milieu un parterre de fleurs. Autour les appartements intérieurs, comprenant : la salle à manger *(triclinium)*, avec trois lits placés autour de la table et sur lesquels les convives s'étendaient pour prendre leur repas ; les chambres à coucher disposées autour, de même que l'atrium. Faisant suite au péristylum était l'*œcus*, élégante salle ayant vue sur le jardin et destinée aux femmes ; puis l'*exedra*, salle de conversation, garnie de bancs placés en hémicycle ; la bibliothèque ; le *pinacothéca*, ou galerie de tableaux ; le *lararium*, retraite des dieux lares ou dieux domestiques, c'était la chapelle ; la salle de bains ; enfin, tout au fond, le triclinium d'été, ou salle à manger établie sous des treilles.

Une particularité à noter est que toutes les maisons, même les plus riches, avaient des boutiques, simples pièces donnant directement sur la rue.

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

De même que le style grec se distingue par la pureté de ses formes, le style romain se caractérise par leur force et leur richesse. La voûte, l'arc appareillé dont nous avons déjà constaté l'emploi par les Assyriens et les Etrusques, constitue la différence la plus facile à déterminer entre l'art grec et l'art romain. Cependant les Romains ont aussi employé l'architrave monolithe des Grecs ; mais parfois, et il y a lieu d'y insister, ils ont construit l'architrave, dite à claveaux, c'est-à-dire une voûte non cintrée (fig. 175), défectueuse imitation de celle des Grecs, parce que si l'on tient compte que la pierre placée dans ces conditions ne travaille plus à la flexion comme un monolithe, mais à la compression et encore d'une manière très inégale sur la surface de chaque élément, dont la partie supérieure est soumise à un effort beau-

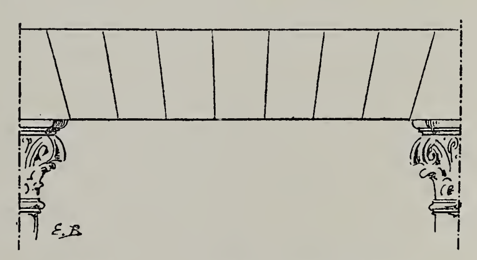


Fig. 175. — Architrave à claveaux.

coup plus considérable que celle inférieure. De plus, on comprend que l'énorme poussée sur les points d'appui résultant de cette ingénieuse, mais mauvaise combinaison, nécessite un puissant chaînage, qui, s'il vient à manquer, entraîne la destruction du système.

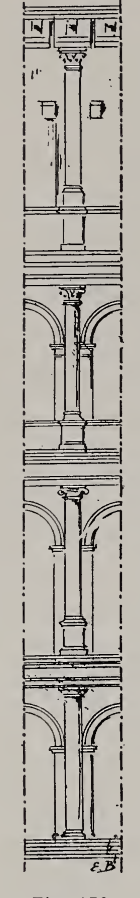


Fig. 176. Ordonnance du Colisée.

L'*arc*, que n'ont pas employé les Grecs, est la caractéristique principale du style romain, il se retrouve partout; nous le voyons employé dans tous les édifices purement romains. Il est fréquemment usité entre piédroits, et comme on le voit au Colisée et dans les autres amphithéâtres, souvent superposé (fig. 176).

La voûte, basée sur le même principe, est formée d'éléments en forme de claveaux.

La *coupole,* dérivant naturellement de ce système, offrait aux constructeurs romains un moyen très décoratif de couvrir de grandes surfaces avec des matériaux moins périssables que le bois. Ces coupoles relativement fort légères étaient décorées à l'intérieur de caissons, qui tout en concourant à l'ornementation et à l'élégance avaient surtout pour but de diminuer l'épaisseur, et par cela même le poids. Voici ce que dit M. Violet le Duc au sujet du système employé par les Romains : « Quand on examine quelques-uns de ces grands édifices voûtés, tels que les thermes d'Antonin Caracalla, de Dioclétien, la basilique de Constantin à Rome, etc., on est tout d'abord disposé à croire qu'il a fallu, pour former ces vastes concrétions, un énorme cube de bois, des cintrages d'une puissance prodigieuse; par suite, des dépenses provisoires perdues, considérables. Cependant une étude attentive de ces voûtes fait bientôt reconnaître qu'au contraire, ces bâtisseurs, pratiques avant tout, avaient su former ces énormes concrétions à l'aide de moyens économiques et d'une grande simplicité. Si l'on prend la peine d'analyser ces vastes voûtes romaines, berceaux, voûtes d'arête, coupoles, on constate que ces surfaces courbes, en apparence uniformes et homogènes, sont formées d'une suite de nerfs et même de cellules de brique dont les intervalles sont remplis par un blocage de pierres légères et de mortier. » Le système se résume donc à construire d'abord un certain nombre d'arcs réunis entre eux par un entretoisement régulier formant les cellules et à venir ensuite remplir ces dernières avec des matériaux légers et surtout d'une faible épaisseur. On obtenait le moulage des caissons au moyen d'une em-

preinte en bois sur laquelle on coulait le mortier auquel on mélangeait des pierres légères (fig. 177).

Le *pilastre*, qui chez les Grecs était entièrement différent de la colonne et n'était en quelques sorte qu'un dosseret, est chez les Romains traité de la même manière que la colonne qu'il accompagne, c'est-à-dire que, si un soffite reposant sur une colonne vient aboutir à un pilastre, celui-ci sera du même ordre que la colonne; ionique, si la colonne est ionique, et corinthien, si la colonne appartient à cet ordre.

Les *arcs triomphaux* sont regardés comme des édifices absolument romains. On en a vu des exemples précédemment (fig. 172-173), nous n'y reviendrons donc pas.

Fig. 177. Section de la coupole du Panthéon.

LES ORDRES

Les ordonnances grecques passèrent à Rome comme un enseignement d'école, et les Romains n'y changèrent guère que quelques détails. Ces modifications regrettables dans certaines parties furent au contraire heureuses dans d'autres.

Le premier ordre employé par les Romains est l'ordre toscan qu'ils avaient emprunté aux Etrusques. Ordonnance très simple dont nous avons donné des fragments (fig. 158), qui ne convient guère que dans les premiers temps de Rome.

L'ordonnance dorique, produit du mélange du toscan et du dorique grec (fig. 178). D'un aspect simple et sévère, le fût uni, ayant pour toute ornementation quelques profils et les triglyphes; les ordres toscan et dorique parurent bientôt indignes de figurer dans les édifices. Le dorique seul trouva grâce dans certaines occasions, quand par exemple on avait besoin de donner un caractère de robustesse par suite de superposition de plusieurs ordres, il était alors employé comme nous le voyons au Colisée. Il présente avec le dorique grec les différences suivantes : le fût est plus cylindrique et sans cannelures; l'échine du chapiteau profilée en quart de rond a moins de saillie; l'abaque est couronné d'une cymaise ; l'entablement, moins important que dans l'ordre grec, a une architrave plus étroite; enfin la corniche est ornée de denticules.

L'ordre ionique, en passant à Rome, fut aussi modifié dans son ordonnance : la colonne fut souvent privée de cannelures, le chapiteau prit des proportions plus mesquines; les amples et élégantes volutes des chapi-

teaux grecs se resserrèrent, et enfin le gorgerin perd sa délicate ornementation (fig. 179). Cette figure représente l'ordre du temple de Marcellus à Rome, regardé comme un des meilleurs documents de l'art romain.

L'ordre corinthien. — C'est à lui que nous faisions particulièrement allusion en disant plus haut que les Romains avaient parfois fait d'heureuses

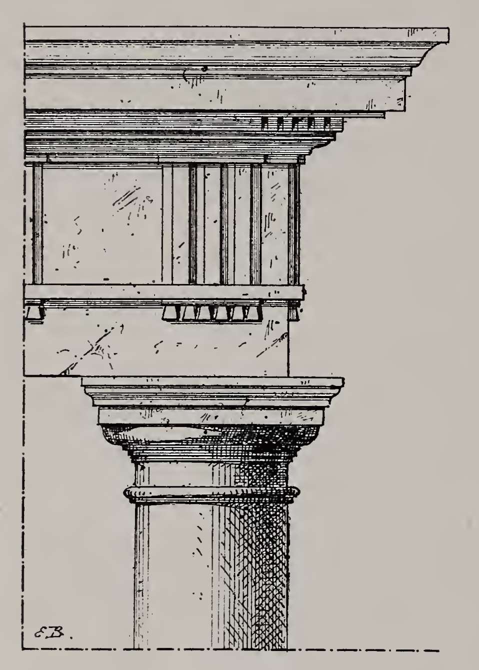



Fig. 178. — Ordre dorique romain.

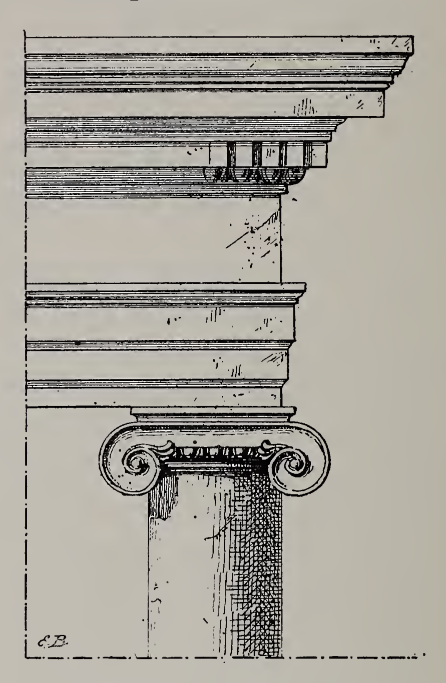


Fig. 179. — Ordre ionique.

modifications aux ordres grecs. C'est en effet à Rome qu'il apparaît dans sa plus parfaite beauté. Le chapiteau en est le principal caractère. Il est composé : de la corbeille entourée de trois rangs de feuilles qui retombent élégamment en avant ou se courbent sous les volutes ; celles-ci naissent au second rang de feuilles, puis vont soutenir les cornes du tailloir. Au milieu de la partie concave de l'abaque, deux volutes plus petites que les précédentes supportent une rosace. Les feuilles qui ornent ce chapiteau sont généralement empruntées à l'acanthe. La frise et la corniche offrent une ornementation somptueuse bien en harmonie avec la richesse et l'élégance du chapiteau. La corniche est ornée de modillons, sorte de petites consoles ornées de feuilles, et la plupart de ses moulures sont décorées d'oves, de feuillages et de rais de cœur. Reprenons maintenant la partie inférieure. La base est souvent ornée de feuillages ou d'entrelacs et toujours finement profilée. Le fût qui est parfois lisse est

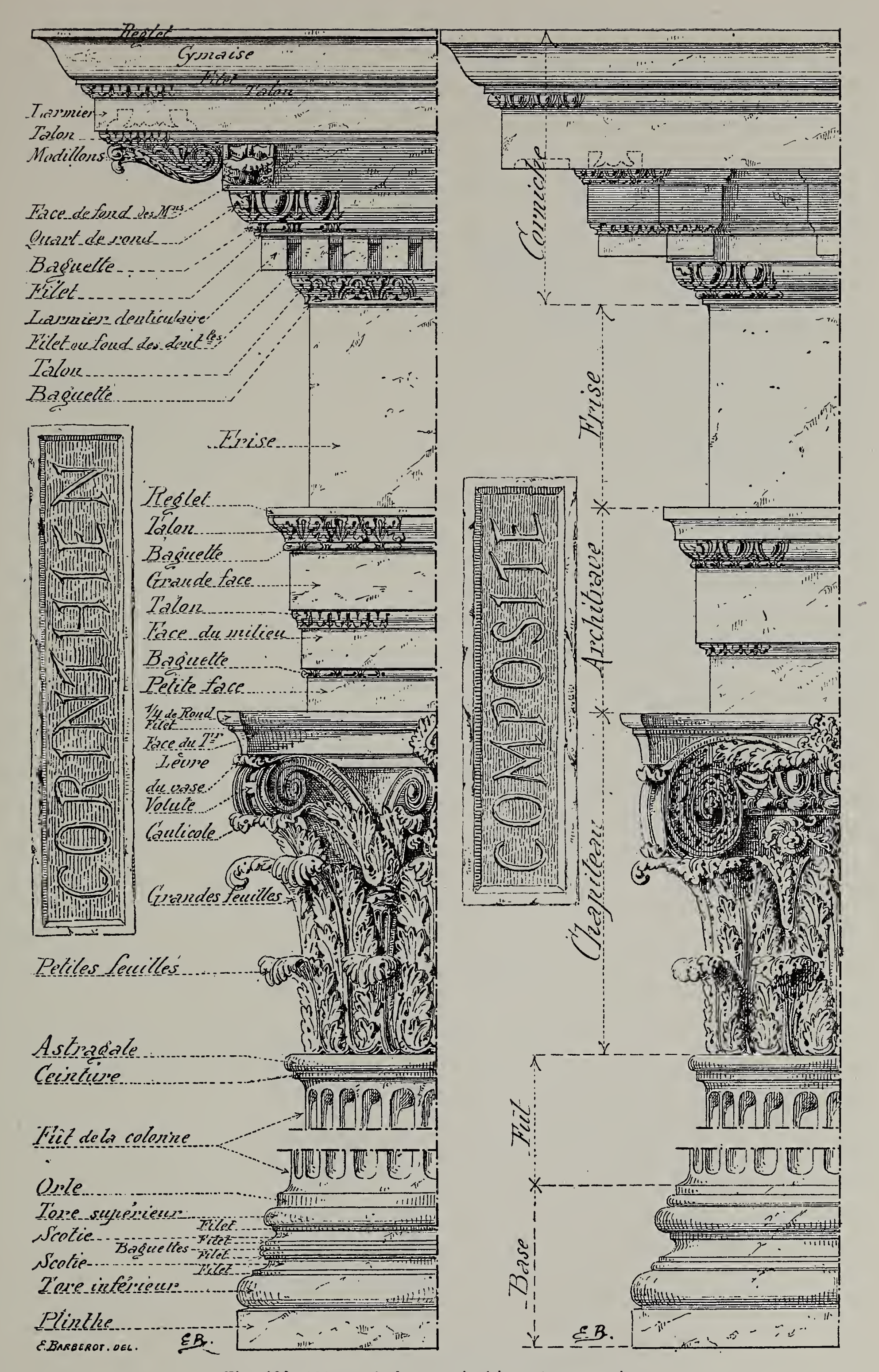


Fig. 180, 181. — Ordres corinthien et composite.

le plus fréquemment cannelé. En résumé, on peut dire que l'ordre corinthien a non seulement conservé la beauté qu'avaient su lui donner les artistes grecs, mais que les Romains lui donnèrent encore plus d'élégante pureté et une plus grande richesse. Le croquis que nous en donnons ci-dessus permettra au lecteur de voir que notre enthousiasme n'a rien de déplacé (fig. 180).

Ordre composite. — « Chose singulière, dit M. L. Chateau, tandis que le plus simple des ordres grecs avait encore paru trop riche à la Rome des premiers temps, le plus magnifique de ces ordres ne fut plus assez somptueux pour la Rome sensuelle et pervertie des empereurs. » Et de même que les Romains avaient, du dorique grec et du toscan composé un dorique romain, de même ils firent un amalgame du chapiteau ionique et du chapiteau corinthien, et de ce mélange sortit cet ordre trop riche : l'ordre composite (fig. 181).

A propos des proportions des ordres antiques, nous devons dire qu'elles n'ont rien d'absolu. Ce sont les travaux de Vitruve, puis ceux de Vignole, qui ont enfanté cette croyance, que l'on doit établir une ordonnance d'une manière mathématique; il n'en est rien, et les monuments anciens le prouvent par les différences qu'ils présentent. Les grands architectes de la Renaissance, suivant l'exemple des artistes de la Grèce et de Rome ont chacun proportionné leurs ordres suivant leur goût et leur génie particuliers. Et cependant, tous avaient étudié sur les monuments romains.

ORNEMENTATION

L'ornementation ne présente pas des caractères aussi arrêtés, aussi tranchés que les formes que nous venons d'étudier; la confusion avec l'art grec est ici beaucoup plus facile.

Du reste, il se présentera souvent, dans cet ouvrage, que des motifs identiques seront classés dans différents styles, c'est qu'alors ils seront communs à plusieurs époques; tels seront, par exemple, les ornements appelés grecs, que nous allons retrouver ici et que nous reverrons encore plus tard. Les postes, les palmettes, tous les ornements de moulures, oves, rais de cœur, etc., qui reviendront toujours dans nos exemples; et comme en architecture les formes nouvelles deviennent toujours de plus en plus difficiles à trouver, nous constaterons souvent

des réminiscences, des emprunts faits aux styles qui ont précédé. Nous allons néanmoins passer une rapide revue des principaux motifs décoratifs choisis parmi ceux d'une application fréquente et appelés à se retrouver souvent.

Les chapiteaux ne furent pas toujours exécutés suivant un modèle

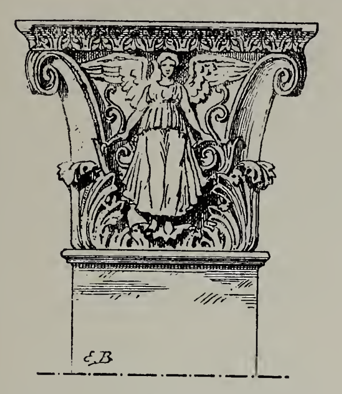


Fig. 182. — Chapiteau de pilastre.

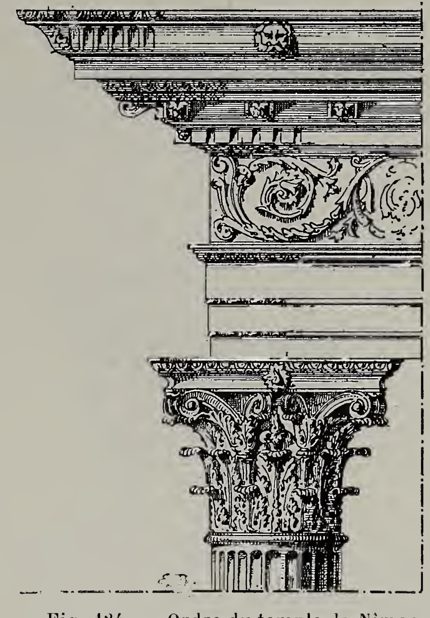


Fig. 184. — Ordre du temple de Nîmes. (Maison carrée.)



Fig. 183. — Corne de bélier.

invariable, la fantaisie y trouve une large place, le besoin de nouveau surexcite l'imagination des artistes et on voit apparaître de charmantes compositions qui seraient certainement déplacées dans un édifice, parce qu'elles manquent de calme et de dignité, mais qui sont admirablement en place dans un monument de moindres proportions (fig. 182).

De nombreuses variantes furent introduites dans la composition du chapiteau ionique ; de la simplicité gracieuse du modèle grec il arriva à se surcharger, à avoir une profusion d'ornements. D'autres fois, et l'on peut dire que ce n'est pas là le plus mauvais remaniement, il comporte deux astragales ou plutôt deux bagues entre lesquelles se placent une série de boutons, de rosaces, ou de feuillages. Le point faible du chapiteau ionique, chez les Romains comme chez les Grecs, fut son emploi en retour d'angle. Autant les autres ordres se prêtent à ce besoin, autant l'ionique présentait de difficultés. En effet, cet ordre est essentiellement à deux faces, sorte de chapeau posé sur le fût de la colonne ;

son retour d'équerre nécessita l'emploi de la corne, c'est-à-dire la volute retournée sur deux sens et formant une corne de bélier (fig. 183), dont nous avons vu déjà un exemple au temple d'Erechtée à Athènes et qui se retrouve dans tous les édifices ioniques romains.

Les corniches, comme tous les profils, sont empruntées à l'art grec ; elles ont subi de profondes modifications sans perdre leur caractère d'origine ; la richesse élégante de l'ordonnance corinthienne, encore augmentée dans l'ordre composite, se complique et se surcharge encore, et nous voyons les frises se charger de rinceaux, les larmiers recevoir des modillons renversés et les cymaises reprendre les têtes de lion du style grec (fig. 184), et ce n'est encore que l'accompagnement de l'ordre corin-

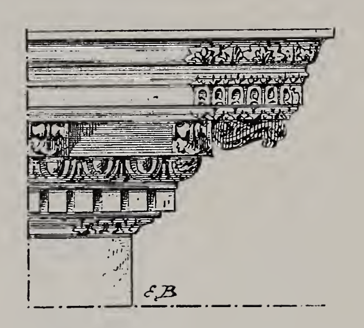


Fig. 185. — Corniche de l'arc de Titus.

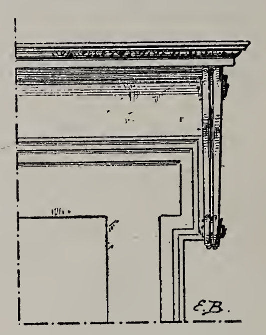


Fig. 186. — Crossette.

thien. Pour le composite nous avons l'exemple de l'arc de Titus où la corniche disparaît littéralement sous les ornements (fig. 185).

Les crossettes furent également empruntées aux Grecs, mais souvent avec une maigreur qui éloigne l'idée robuste qui s'attache à la construction en pierre. C'est une condition importante en architecture de faire concorder la forme et les proportions avec les matériaux employés, en tenant compte de leurs qualités de dureté, de ténacité ou de souplesse. La pierre plus dure que le bois est aussi plus cassante ; et si l'on en fait un point d'appui, on lui donnera une section plus forte que celle qu'on aurait donnée au même élément de construction exécuté en bois. Il faut donc, pour tous les matériaux mis en œuvre, en bien connaître les défauts, les employer rationnellement et en exagérant plutôt les forces pour ceux qui par leur nature cassante peuvent causer des accidents. Pour le cas qui nous occupe (fig. 186), nous reprochons le peu de force donnée aux formes architecturales parce que cela leur donne plutôt un aspect de menuiserie que celui d'une bonne construction en pierre.

Les consoles romaines ne sont pas toujours aussi maigres que celles de la crossette ci-dessus ; plus parentes de l'art grec, elles sont plus fortes

sans pour cela manquer d'élégance. Notre exemple (fig. 187-188) montre bien que dans un travail bien conçu la force n'exclut pas la beauté du dessin, bien au contraire.

La grecque, dont le nom indique suffisamment l'origine, est un orne-

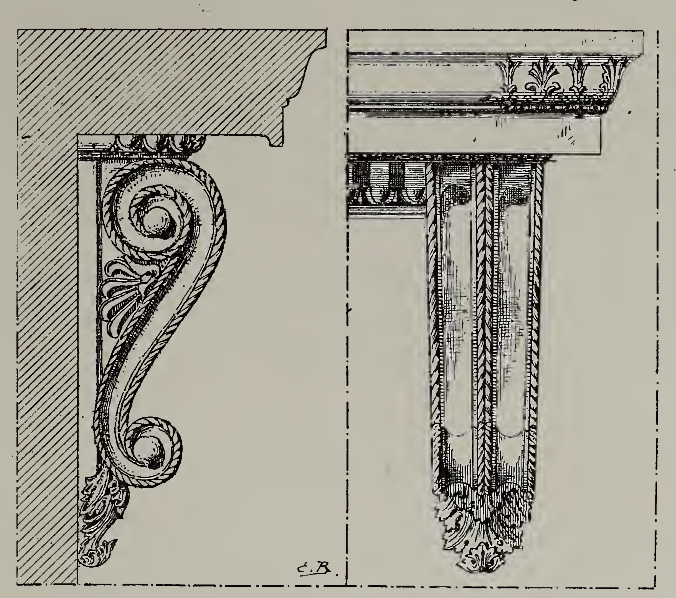


Fig. 187, 188. — Console sous couronnent de porte.

ment géométrique rectiligne, méandre à retour d'équerre, dont les combinaisons sont excessivement nombreuses. Nous ne les traiterons pas ici, les réservant pour figurer dans un autre style qui en fit presque une base de décoration : nous voulons parler du style Louis XVI (fig. 189).

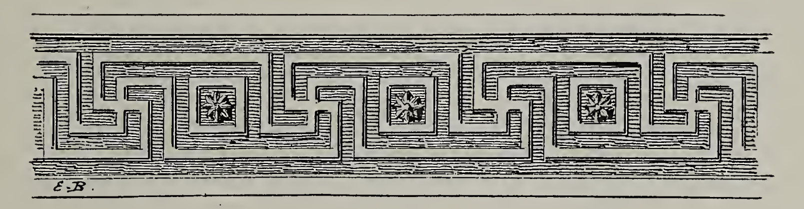


Fig. 189. — Grecque.

La grecque n'a guère été employée dans l'art romain que sous les empereurs, et encore elle était souvent remplacée par des torsades, des demi-ronds décorés de feuilles de chêne et de laurier, comme nous l'avons vu à la colonne Trajane.

Les ornements courants sont presque toujours empruntés aux Grecs : les postes, enroulement courant, c'est-à-dire qui se répète et dont chaque élément semblable à celui qui le précède semble courir après le

suivant, qui est également pareil. Les entrelacs (fig. 190) sont aussi de formes très variées. D'autres ornements courants (fig. 191) sont com-

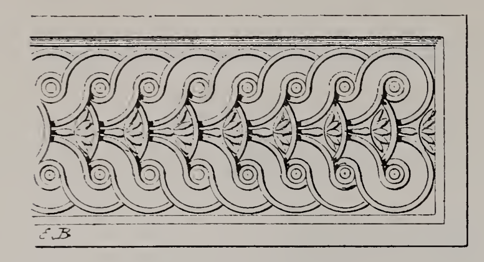




Fig. 190. — Entrelacs.

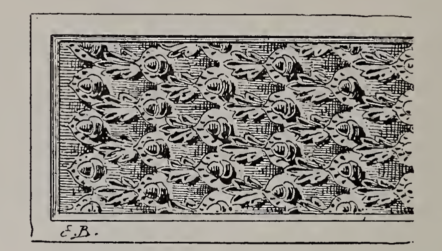


Fig. 191. — Ornement courant.

posés de feuilles, généralement de chêne, semées de glands en haut relief. Tous les ornements que nous venons de voir servent à décorer les bases ou les bandeaux de soubassement.

LES ATTRIBUTS

Les attributs sont des objets empruntés à l'ordre matériel et servant d'emblème ou de symbole, soit pour distinguer un personnage, soit pour marquer la destination d'un édifice.

Les principaux objets symboliques formant attributs sont : le *trident*

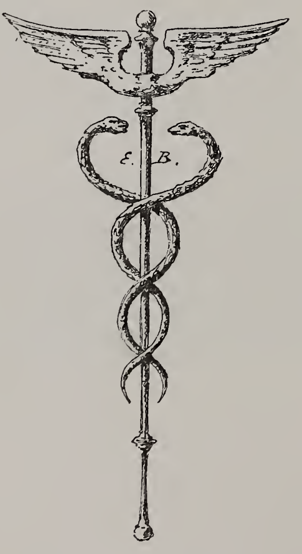


Fig. 192. — Caducée.



Fig. 193. — Foudre.

qui marque la souveraineté de Nuptune sur les mers ; le *thyrse*, léger bâton entouré de pampres et terminé en pomme de pin, était l'attribut de Bacchus. « C'est que, dit M. Ch. Blanc, dans la Grèce antique aussi

bien que de nos jours, la pomme de pin servait à la fabrication de ce vin résineux que les Grecs ont toujours aimé » ; le *caducée* (fig. 192), attribut de Mercure et symbole de paix ; le *pétase ailé* et les *talonnières* sont des ailes à la coiffure et aux talons, et servent à distinguer Hermès, dieu des voyageurs ; Mercure se sert aussi parfois de ces attributs ; la *patère,* simple rosace, est l'emblème du culte ; la *foudre,* symbole de la toute-puissance, est réservée à Jupiter (fig. 193) ; la *lyre* sert à désigner Apollon. Enfin les édifices portaient aussi des attributs : un temple à Apollon portait une lyre ; les arcs de triomphe étaient ornés de palmes ; les cirques, de chars attelés, et les théâtres de masques. On retrouvera plusieurs de ces objets figurés sur notre croquis numéro 128 (assemblée des dieux).

SCULPTURE

La sculpture et la peinture ne furent pour les Romains qu'une satisfaction de leur orgueil et de leur appétit de luxe. Ils prirent à la Grèce non seulement son art, mais encore ses artistes, et l'on peut dire que les plus belles œuvres de la statuaire romaine sont nées sous le ciseau des Grecs. C'est au temps d'Auguste que l'école de Rome atteint son apogée ; de cette époque datent la *Vénus de Médicis,* l'*Hercule de Farnèse* et le fameux *Torse du Belvédère.*

« Du jour, dit M. Ch. Blanc, où la Grèce devient une province romaine, la sculpture hellénique subit l'influence du génie romain. Déjà un élément nouveau s'est introduit dans l'art statuaire au temps de Lysippe. Un élève de ce fameux sculpteur, Lysistrate, avait imaginé de mouler le visage des personnes dont il voulait faire le portrait : ce fut la première atteinte portée à la grandeur du style grec. Il descendait ainsi de la vérité idéale à la vérité individuelle. C'était l'inauguration du naturalisme. Sans le ciseau de Praxitèle, Phryné s'était transfigurée en Vénus ; maintenant la déesse va redevenir une courtisane. Les Grecs avaient voulu la beauté ; les Romains se contentèrent du *caractère.*

« Il faut en convenir, dans cette imitation d'une nature moins choisie, dans cette étude de la vie réelle, l'art romain, cultivé par des Grecs convertis au goût du vainqueur, conserve encore de la majesté ; il demeure imposant et il acquiert même des accents nouveaux de vérité énergique et de fierté. Les belles traditions du geste et de l'attitude y sont maintenues. Les statues des empereurs joignent au naturel la dignité du

commandement. Le nu y est modelé avec un sentiment juste des formes et des plans... La dextérité de l'outil s'y étale complaisamment dans l'imitation des cheveux et de la barbe. Le marbre se frise en menues boucles; il est fouillé, assoupli, détaillé avec une adresse qui fait plus d'honneur au praticien qu'à l'artiste. »

Le génie positif des Romains s'affirme dans le bas-relief comme dans la statuaire. Ils s'inquiètent moins d'idéaliser leurs héros que de raconter dans le marbre leurs exploits, et, sous ce rapport, ils rappellent les sculpteurs des premières civilisations orientales.

En dehors de la statuaire et du bas-relief proprement dit, c'est-à-dire



Fig. 194, 195. — Bucrânes.



Fig. 196. — Griffon.

les longues files de personnages représentant les diverses épisodes de la vie des empereurs et des généraux, nous devons dire quelques mots de la modeste sculpture destinée à l'ornementation des édifices.

Elle est fort belle dans tous ses détails ; les oves et rais de cœur, les perles et les feuilles, y sont dégagées et convenablement refouillées ; les modillons de l'ordre corinthien, bien dessinés, sont vivement ciselés et produisent des ombres heureuses ; les frises offrent des exemples de bucrânes (fig. 194-195), têtes de bœuf décharnées ou recouvertes de la peau et qui sont réunies par des guirlandes de fleurs ou de feuillages mélangés de fruits.

Le règne animal, que les Grecs ont déjà mis à contribution pour la création de leurs chimères, fournit aussi un élément aux sculpteurs romains. Le griffon que nous donnons (fig. 196) en est un exemple.

PEINTURE

Comme les autres arts, la peinture passa de Grèce en Italie. Les Romains montrèrent pour cet art beaucoup plus d'aptitude que pour la sculpture, et l'on pourrait citer des peintres romains célèbres, tandis qu'il serait moins facile de nommer un sculpteur digne de ce nom.

Herculanum et Pompéï, sortant après dix-huit siècles de leur cercueil de lave, nous renseignent sur les décorations picturales romaines. Les Romains pratiquaient deux sortes de peinture : la fresque et la détrempe. Le premier moyen s'employait sur le stuc frais, le second sur un fond sec. Mais nous examinerons autre part ces procédés et ici nous ne consacrerons que quelques lignes pour désigner les principales œuvres.

Peintures décoratives, complément indispensable de l'architecture, elles se ploient docilement aux exigences de cette dernière ; les parois reçoivent un fond plat monochrome rouge, jaune et parfois noir, vert, lilas ou bleu. Elles présentent presque toujours un soubassement de couleur plus foncée, répété en frise ou bordure sous le plafond. Divisées en panneaux dont les démarcations sont faites par des galons ou filets, sombres ou clairs, suivant qu'ils doivent faire opposition avec le fond, elles reçoivent des figures isolées qui ne tiennent que le milieu des panneaux. Les sujets sont en général des danseuses, des génies, des funambules. La légende héroïque a fourni un sujet inépuisable à la peinture, et celle-ci en a largement profité.

Faisant exception aux autres écoles antiques (la Grèce exceptée), la peinture romaine présente une science absolue de la perspective, tant linéaire qu'aérienne. Les fouilles exécutées au mont Palatin à Rome ont mis à jour, entre autres curiosités, de magnifiques fresques, celles de la maison de Livie. On peut citer entre autres une perspective destinée à remplacer une fenêtre et qui remplit admirablement ce but. Elle représente une maison qui serait située de l'autre côté de la rue. C'est un magnifique trompe-l'œil.

« Les peintures de Pompéï, dit M. de Lagrèze, nous initient à tous les genres, jettent une vive lumière sur l'étude du grotesque, de la parodie, de la caricature antique.

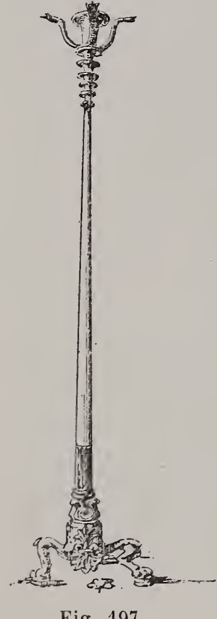
« Une fresque de la maison Carolina reproduit une véritable charge d'atelier. Toutes les figures sont grotesques. Le peintre est fort appliqué à son travail. Le modèle a l'air de s'ennuyer. Un élève, la tête retournée

vers le dos, montre toute la curiosité d'un rapin plus désireux de regarder que d'étudier. Deux petits hommes regardent le tableau en connaisseurs. Une oie ouvre son bec pour pousser un cri stupide. Un chien et un oiseau semblent n'être là que pour leur amusement. »

Somme toute, la peinture romaine est vivante, la note gaie y fait rarement défaut, et, surtout à Pompéï, c'est bien l'art d'un peuple heureux de vivre. Si maintenant aux qualités de perspective on ajoute la réelle valeur du dessin et du coloris, on peut dire que les Romains sont les premiers qui ont mérité le nom de peintres dans l'acception moderne du mot.

ARTS INDUSTRIELS

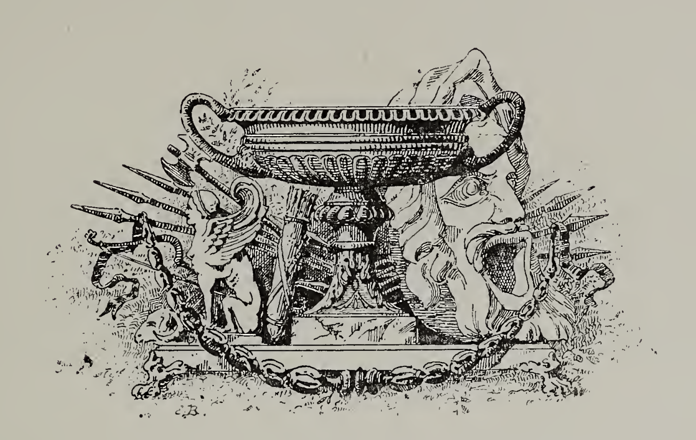
Les Romains ont encore emprunté aux Grecs tous les arts secondaires. Presque tous sont, dans notre ouvrage, l'objet d'articles spéciaux auxquels nous prions nos lecteurs de se reporter : la céramique, la verrerie, la glyptique, la mosaïque, l'orfèvrerie, etc. Ils excellèrent dans presque toutes ces branches et nous ont laissé une foule de chefs-d'œuvre. Leur bijouterie nous sert encore de modèle ; ils employaient l'or et le rehaussaient de pierreries habilement serties ; l'argent donna à leurs orfèvres la matière qui leur permit d'exécuter ces belles pièces que nous admirons encore ; le bronze servit aux statues, aux ustensiles à l'usage de toilette ou domestique (fig. 197).


Fig. 197.
Chandelier romain.

Avec le style romain se termine notre aperçu sur les différentes phases de l'architecture antique; nous sommes partis de l'Egypte pour aller dans l'Inde et l'Asie entière; puis, en passant par la Grèce, arriver à cet empire romain, la plus puissante expression du paganisme.

Rome a subi le sort commun à toutes les civilisations basées sur la seule puissance militaire : après avoir imposé sa loi à l'univers alors connu, elle s'est empoisonnée des richesses conquises ; sa religion sans prestige, ses dieux qui auraient aussi bien pu être « tables ou cuvettes », ne pouvaient empêcher une décomposition fatalement amenée par une vie de jouissances excessives, par un matérialisme brutal ne reconnaissant d'autres

lois que ses passions et les conseils des sens. Une ère nouvelle allait commencer ; des peuples jeunes, pleins de sève, vont se ruer sur Rome. Une croyance nouvelle va écraser l'antique mythologie et de ce bouleversement renaîtra une civilisation nouvelle.



LES ARMURES

Les armes défensives sont la conséquence inévitable de l'emploi des armes offensives. Le premier homme qui eut l'idée de se faire une arme d'un bâton eut aussi presque aussitôt celle de se servir de l'écorce de l'arbre pour entourer son bras et amortir ainsi les coups que pouvait lui porter son adversaire ; c'est l'origine du bouclier, première arme défensive.

A l'aurore de l'histoire, nous voyons déjà les Egyptiens porter casque et cuirasse. D'après les peintures de Thèbes et de Beni-Hassan, nous connaissons la forme du bouclier, un rectangle légèrement ouvert terminé par un demi-cercle.

Les Assyriens eurent la passion des belles armes ; ils avaient la cotte de mailles, la cuirasse, le bouclier et le casque comme armes défensives. Le casque rappelle un peu la forme dite cabasset; le bouclier est circulaire. Les armes offensives de ces deux peuples étaient : l'épée courte et large, la lance, la fronde et l'arc.

Chez les Israélites, les armes défensives sont : l'écu, le casque, la cuirasse et quelquefois des grèves pour couvrir les jambes. La légende nous montre Goliath entièrement couvert d'une armure d'airain semblable à celle des Grecs ; mais il semble que ces armes étaient rares alors chez les Hébreux, puisque le roi Saül voulut prêter les siennes à David, lequel préféra s'en passer, pensant que cette coquille métallique le gênerait pour le maniement de sa fronde.

Les Grecs avaient les mêmes armes est y ajoutaient les jambières ou cuissards, qu'ils appelaient *cnémides*.

Les armures romaines sont très simples, et d'une fabrication grossière sous la République. Dès l'empire, on voit apparaître des armures de luxe couvertes d'or et de pierreries. A partir de César, les casques, les boucliers, et les cuirasses de parade se couvrent de perles, d'émeraudes et de saphirs.

Les anciens Gaulois prisaient peu les armes défensives et affectaient volontiers de se présenter nus devant leurs ennemis couverts de fer. Ces naïfs avaient coutume de dire qu'il n'était pas nécessaire de se couvrir de fer, parce que, si l'on avait peur de la mort, il ne fallait pas combattre. Ils dédaignaient tellement toute ruse de guerre que pour ne pas surprendre leur ennemi, ils attachaient des sonnettes à l'extrémité de leurs lances et au poitrail de leurs chevaux... Mais le contact romain vint bientôt répandre en Gaule l'usage et le goût des armures.

Dans les sépultures on a retrouvé des squelettes portant l'armure complète qui se composait seulement du casque, d'une haute ceinture métallique appelée *zona*, et parfois une cuirasse entière ; des bracelets, sorte de brassards d'une seule pièce, qui servaient à parer les coups de taille.

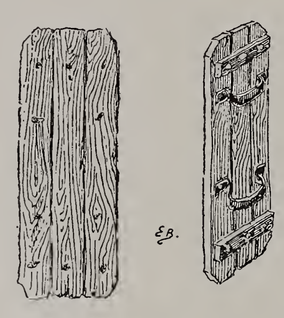
La fabrication des cottes de mailles était florissante chez les Eduens. A Bibracte, on les fabriquait pour les Romains, ainsi que le prouve une inscription découverte à Monceau-le-Comte, qui raconte qu'un centurion nommé Avitus fut détaché en Gaule pour en surveiller le travail.

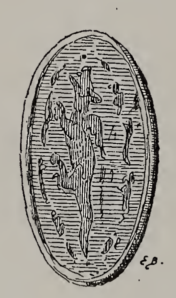
Bientôt les Gaulois adoptèrent les cuirasses de bronze semblables à celles que possède le musée de Saint-Germain. D'après Diodore, ils avaient des ceinturons et des cuirasses dorés et argentés, et leurs casques étaient décorés d'ornements de corail.

Mais l'armure la plus générale, celle dont se servaient aussi les tribus germaines, consistait en casaques et casques de cuir rembourées et parfois renforcés de bandelettes de fer ; pour le bouclier, il était le plus généralement en bois, de forme rectangulaire et quelquefois aussi, rond ou ovale, seulement renforcé d'une calotte de fer au milieu, ou grossièrement sculpté d'un sujet fantastique ou monstrueux.

Il nous faut arriver jusqu'au moyen âge pour trouver une armure complète, c'est-à-dire une carapace métallique habillant l'homme de pied en cape. « A partir du XIe siècle, nous dit M. Bosc, l'armure devient complète ; le casque romain est abandonné et remplacé par le *casque normand*, de forme conique ; à la cotte de mailles on substitue des chemises ou plutôt des blouses recouvertes d'écailles de fer carrées, rondes, cou-

sues sur l'étoffe et placées comme des écailles de poisson ; les boucliers sont plus larges, pointus à la base et arrondis à la partie supérieure. Vers le milieu du XIIe siècle, apparaît le *haubert*, sorte de tunique à manches courtes, faites d'un tissu de mailles de fer, et portant dans le haut un capuchon maillé nommé *ventail*, au-dessus duquel on plaçait le casque. Plus tard les manches du haubert s'allongent et le chevalier porte des gants en peau de buffle garnis de mailles métalliques. Voici les pièces de l'armure d'un chevalier du moyen âge : l'*Armet* ou le *Heaume*, le *Hausse-col*, les épaulières, le bouclier, la *Bourguignotte*, le *Cabasset*, le casque, le cimier, le corselet, la *Cotte de mailles*, la cuirasse, les cuissards, les brassards, le *Faucre*, le fronteau, les gantelets, les





Boucliers gaulois.

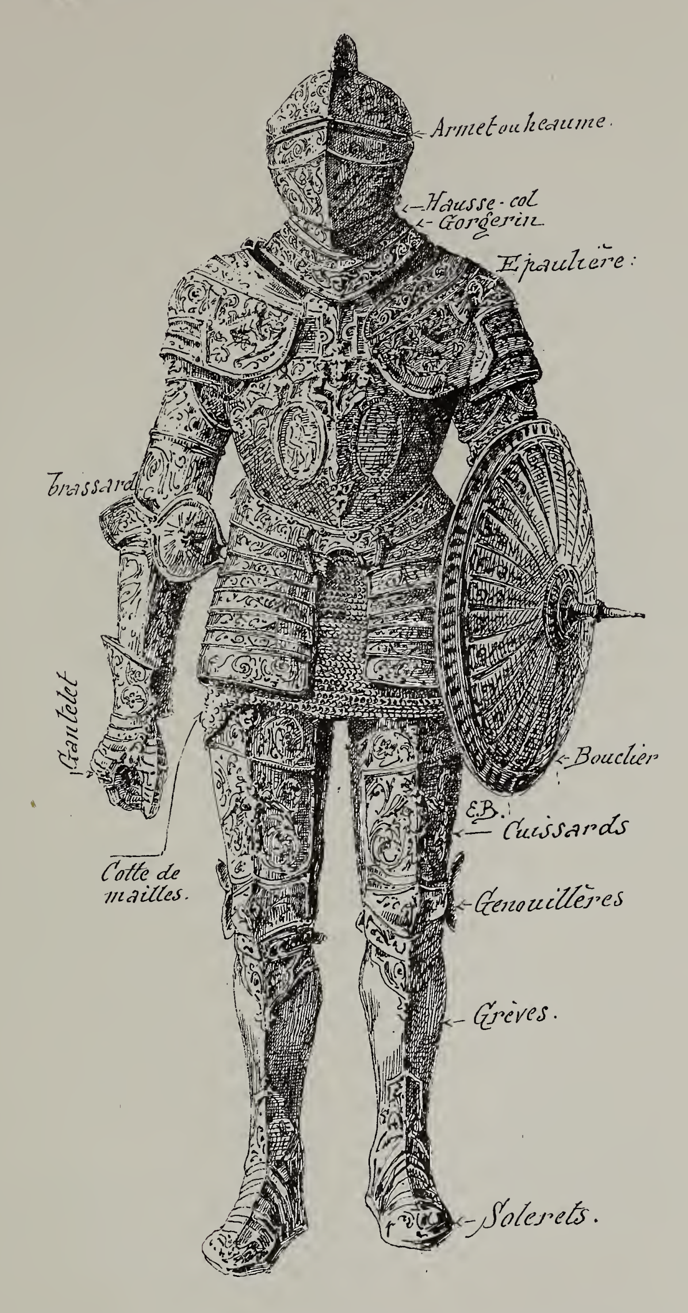
genouillères, les grèves, le *Haubert*, les sollerets, les *Tassettes* et les passe-gardes.

« Les pièces d'armure du cheval sont : le chanfrein, le poitrail et la selle ; cet ensemble constitue les *bardes*. On considère comme accessoires de l'armure du cheval les boucles, les étriers, les mors, les éperons, les étendards. »

« Vers la fin du XIIe siècle, certains hommes d'armes étaient revêtus du *blanc haubert* de mailles à manches couvertes ; ils étaient coiffés du chapeau de fer ; le bas de leurs jambes était protégé par des demi-grèves ou tumelières... Pendant le XIIIe, le XIVe et le XVe siècle, l'armure change fort peu ; elle varie bien de formes, mais il n'entre pas des éléments nouveaux ou des changements d'une importance telle qu'il soit nécessaire de les consigner ici. »

C'est au XVIe siècle que nous voyons avec la Renaissance réapparaître les armures de luxe dont beaucoup sont des œuvres d'art remarquables, mais ce sera le dernier effort. L'armure, bonne pour amortir les coups des armes blanches, fait piètre figure devant les projectiles des armes à feu : aussi voyons-nous le XVIIe siècle leur donner un poids considérable par

suite de l'épaisseur nécessaire pour résister aux balles ; puis enfin la cuirasse et le casque seuls subsistent, et encore ne sont-ce que des pièces de



parade, mieux faites pour figurer dans une cérémonie ou une revue que sur un champ de bataille.

La cuirasse, moulée pour ainsi dire sur le corps humain, n'a guère varié que sous le rapport de l'ornementation, suivant la fortune et

l'importance de son propriétaire. Celle du combattant, de celui qui expose sa vie, était toujours unie.

Il n'en est pas de même du casque, sa forme est extrêmement variable et nous allons examiner rapidement ses diverses transformations.

Nous n'avons pas de renseignements certains sur le casque égyptien, mais nous savons que les Assyriens portaient un casque dont la forme pourrait être exprimée par deux profils de talons placés juxtaposés ; ce casque était souvent surmonté d'une pointe. Les héros d'Homère sont coiffés d'un casque à cimier accompagné d'une crinière flottante.

Chez les Grecs de l'âge héroïque, on voit un masque mobile s'adapter à la figure laissant seulement deux trous pour les yeux et un pour la bouche. Le casque grec proprement dit comprend : le cimier auquel l'aigrette était fixée, l'aigrette qui consistait en une crinière de cheval, la visière, les mentonnières ou jugulaires attachées de chaque côté du casque par des charnières et fixées sous le menton par un bouton ou fermoir.

Chez les Romains, le casque de métal poli se nommait *galea ;* le casque en cuir, *cassis,* était renforcé par deux bandes de métal posées en croix sur le devant du casque.

Le casque du soldat romain est petit et sans visière et muni de mentonnières. Celui des centurions est muni d'un cimier et parfois orné d'un énorme panache de plumes.

Vers la fin du xve siècle apparaît l'armet. Il est formé d'une calotte de fer qui va s'épanouissant sur la nuque en une large gouttière, et d'une pièce courbée placée en bas et par devant pour garantir la bouche et le menton ; cette dernière pièce est la *bavière.* Une autre pièce mobile montée sur pivots se lève, ou s'abaisse, et est percée de trous pour laisser passer les rayons visuels. Enfin en bas est le gorgerin.

Très simple d'abord, en métal uni, le heaume ou armet cependant se couvrit parfois d'une riche ornementation.

« Envisagés au point de vue de l'art, dit M. A. Jacquemart, les casques ne remontent guère au delà du xvie siècle ; on peut bien trouver quelques armets de guerre élégants et curieux avec leur mézail en pointe, leur crête en torsade ; mais c'est plus particulièrement parmi les bourguignottes et les morions que se montrent les vrais objets d'art. La bourguignotte, casque léger sans mézail, au timbre arrondi, surmonté d'une crête à petite visière, couvre-nuque et oreillettes, se prête aux plus belles conceptions ornementales ; couverte de rinceaux, relevée de figures,

elle se surélève souvent au moyen de représentations fantastiques. Quelquefois le timbre lui-même affecte la forme d'une tête de lion ou de dragon, même celle d'un homme couronné de lauriers; dans quelques spécimens, l'ornementation régulière réserve de grands médaillons où surgissent en bas-reliefs des sujets religieux, mythologiques ou guerriers. Le relief ressort le plus souvent sur fond doré et il se combine parfois avec les richesses de la damasquinerie. Le morion, moins antique de forme avec son timbre élevé, sa crête saillante, son bord rabattu sur les côtés et relevé devant et derrière en forme de bateau, offrait une défense moins complète; il est souvent d'un galbe plein d'élégance. »



Armet.



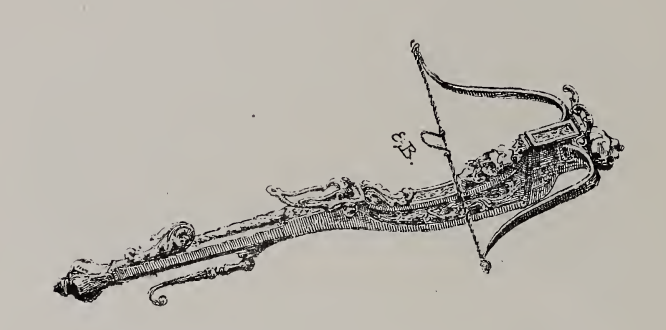
Morion.

Quelques mots sur les termes employés : on appelle *timbre,* la partie bombée qui recouvre la tête et qui est presque toujours forgée d'une seule pièce. On nomme *crête,* le sommet du timbre aplati ou saillant en forme d'arête. Les pièces mobiles qui protègent le visage prennent le nom de *mézail.* Le mézail fut d'abord d'une seule pièce; puis du XVIe au XVIIe siècle, en deux parties, la *vue* ou *nasal* et le *ventail,* plus près de la bouche; sous Louis XIII, il devint une véritable grille.

Parmi les différentes formes de casques, si nombreuses qu'il nous faut renoncer à les examiner toutes, nous rappellerons seulement : le casque à bourrelet, le casquet, l'armet, la capeline, le bassinet, la salade, la bourguignotte, le morion, le petit armet ou morion sans crête, le cabasset, le chapeau de fer et le pot-en-tête.

Les armures orientales ne diffèrent de celles d'Occident que par une plus grande profusion de richesses; le corps humain est sensiblement le même partout, il y a donc peu de raison pour varier grandement les formes d'un casque qui doit couvrir une tête, ou d'une cuirasse qui doit rendre la poitrine invulnérable. L'armure indienne damasquinée et sur-

chargée de ciselures est aussi ornée de pierreries. Les Chinois, et les Japonais surtout, gens plus pratiques, sèment le métal dur sur une carapace de cuir et en relèvent encore les qualités défensives par une multitude de clous très pointus qui fait ressembler un guerrier à un hérisson, dont le rude duvet serait très clairsemé.





STYLE LATIN

Tandis que Rome, parée des dépouilles de l'univers conquis, et fière de sa magnificence, montrait avec orgueil les agonies du Colisée et les splendeurs du forum sans prendre garde aux barbares qui se préparaient à la précipiter dans l'abîme, une Rome souterraine se créait lentement qui devait bientôt changer la ville des Césars en capitale du monde chrétien.

D'un obscur village de la Judée, un homme avait surgi; en face de la puissance romaine et celle plus forte encore des préjugés du temps, il avait eu le courage de dire que l'esclave avait autant que son maître le droit au soleil et aux biens de la terre, que tous les hommes étaient frères et issus d'un même père qu'il appelait Dieu.

Ses préceptes, empreints d'un grand esprit de justice et d'une haute philosophie, ne pouvaient manquer de faire écho à ce moment où l'ancien monde en fermentation ne pouvait plus longtemps supporter la domination despotique de Rome.

Le christianisme était né, cette doctrine alors si pure, fait rapidement de nombreux prosélytes; il y avait tant de malheureux pour qui une parole de justice devait paraître le commencement de la révolution attendue. Ce furent ces obscurs qui fournirent les premiers martyrs à la nouvelle foi. Le nombre de chrétiens grandit vite et ni les persécutions ni les hécatombes, ni les supplices ni les animaux des cirques, ne peuvent rien contre l'énergie morale qui donne le nouveau culte à la fois le plus surnaturel et le plus humain.

Les premiers temps de la vie chrétienne se passent aux Catacombes,

dans la Rome souterraine, vaste réseau de galeries dont le développement atteindrait et dépasserait même, d'après M. de Lagrèze, 380 lieues.

On ignore les origines des Catacombes. Elles ne peuvent être attribuées aux chrétiens; c'était un travail qui réclamait des siècles et des moyens d'action qui leur faisaient complètement défaut. De plus, proscrits et persécutés, comment auraient-ils pu, sans éveiller les soupçons des Romains, charrier et déposer quelque part une pareille quantité de déblais.

Les Catacombes ne paraissent pas non plus être d'anciennes carrières. Voici ce que dit à ce sujet M. de Lagrèze : « Elles ont des entrées étroites et cachées; elles plongent profondément dans la terre, et l'on y pénétre que par des escaliers très raides. Elles ne recherchent que le tuf granulaire, terrain peu propre à bâtir, parce qu'il n'a ni la consistance de la pierre, ni la friabilité du sable. Les corridors sont resserrés et sinueux. Tous les travaux intérieurs sont dirigés avec une régularité parfaite... »

Les premiers chrétiens, réduits à se cacher pour l'exercice de leur culte, alors que l'empereur se faisait déifier et élever des autels, construisent des chapelles et des cimetières souterrains. Ces premiers travaux ne présentent que peu d'intérêt au point de vue de l'art, seule la peinture méritera un examen spécial et trouvera sa place quand nous étudierons le style byzantin.

ARCHITECTURE

L'architecture chrétienne resta nulle jusqu'au jour où Constantin proclama le christianisme religion d'Etat. Le développement est lent d'abord ; on utilise les édifices païens, puis on fait de timides modifications. La désaffectation du Panthéon et l'imitation des basiliques en sont les preuves.

Parmi les modèles que les chrétiens trouvèrent propres à être aménagés pour les besoins nouveaux, se placent en première ligne les basiliques. Les architectes chrétiens surent en approprier les formes anciennes à leurs édifices nouveaux, ils ont maintenu les longues colonnades, le tribunal élevé et l'abside. La seule modification est la suppression des colonnes, qui, chez les Romains, séparaient l'abside de la nef.

Les premiers temples chrétiens furent creusés dans le sol avec piliers réservés pour supporter les voûtes; « on y retrouve le *narthex*, les nefs

parallèles, la tribune ou l'abside réservée à l'évêque et au clergé. C'est sur ces données que les constructeurs établirent les basiliques en plein air. Le type général qu'ils adoptèrent se rapporte à la basilique que nous donnons (fig. 198) que l'on pense être antérieure à Constantin.

Le monument est précédé d'une cour sacrée, *atrium* ou *parvis* (*paradisus*), entourée de murs avec portiques ; c'était là que se tenaient les pénitents ; on l'appelait *station des pleurants*. La façade, qui n'avait qu'une porte, était assez peu élevée pour laisser voir le front de la basilique même ; le retour des portiques contre la façade formait le *porche* ou *narthex*, décoré de mosaïques ou de peintures ; c'était la station des *écoutants*, juifs, gentils, qui ne pouvaient entrer que pour entendre le sermon. Des portes, placées généralement dans l'axe de chacune des nefs, donnaient accès dans le *naos* ou grande nef. Les deux petites nefs servaient à la séparation des sexes ; il est à remarquer que la galerie de droite est plus étroite que celle de gauche dans l'exemple que nous présentons ; mais c'est un cas très rare. L'autel couvert par un *ciborium*, dais ou baldaquin, était isolé en avant de l'abside ou *presbyterium*. Le chœur précédant l'autel était entouré d'une clôture de marbre et des chaires ou *ambons*, placées de chaque côté, étaient destinées aux lectures et aux sermons. De petites absides latérales servaient de sacristies. Le pavé de l'édifice était composé de mosaïques ou de compartiments de marbre. La façade s'élevait sur le mur qui formait le fond du porche ; des ouvertures y étaient ménagées et le tout était couronné le plus souvent par un fronton. Dans les basiliques très étendues, les nefs étaient limitées par une sorte de transept qui communiquait avec la nef principale par une large ouverture en arcade appelée *arc triomphal*[1].

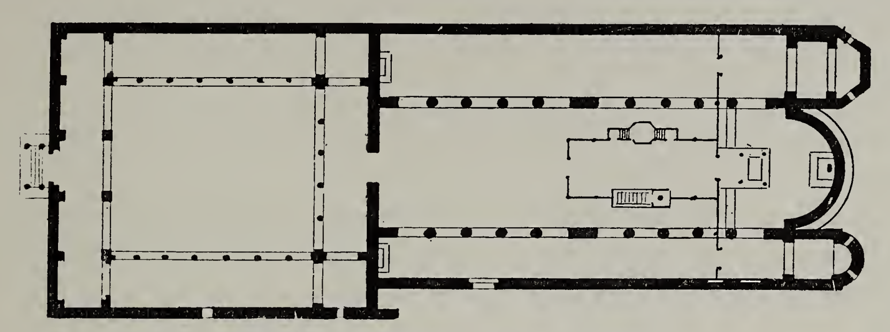


Fig. 198. — Basilique de Saint-Clément.

Les premiers chrétiens donnèrent le nom de *baptistère* aux lieux où ils administraient le baptême. Ces petits édifices sont circulaires ou poly-

[1] P. Chabat.

gonaux; au milieu se trouve une cuve qui affecte la même forme, sorte de piscine à laquelle on descendait par quelques marches. Ils furent ornés de colonnes, de sculptures et de peintures, de niches, ou d'exèdres. Enfin des autels pour la communion et même des chapelles.

Les chapelles primitives ont pour origine ces chambres étroites ménagées dans les catacombes pour l'exercice du culte chrétien et pour les cérémonies funèbres des martyrs. Souterraines, elles prenaient le nom de *crypte* et quand plus tard on éleva des chapelles à air libre, on les plaça sur ces cryptes mêmes. De là vient l'usage d'établir des chapelles funéraires sous le chœur des églises.

Quand le christianisme put s'affirmer au grand jour, de nombreuses chapelles s'élevèrent partout, d'abord au-dessus des tombeaux des saints et des martyrs; puis, en souvenir d'un événement regardé comme un miracle, encore, par suite d'un vœu, et enfin pour servir de dépôts de reliques.

L'église est l'édifice chrétien par excellence, extension de la chapelle; c'est en somme la basilique, à laquelle on a ajouté des transepts, de manière à prendre en plan la forme d'une croix.

LES CARACTÈRES DU STYLE

Le style latin est par excellence un style de transition. C'est la période de transformation entre le style romain et le style byzantin.

Comme signes caractéristiques, nous citerons : les colonnades intérieures, les plafonds plats ou à charpentes apparentes, les dispositions rectangulaires en plan, les fenêtres cintrées en élévation, les grandes peintures murales à l'intérieur et les mosaïques de différentes couleurs à l'extérieur.

On est particulièrement frappé de l'aspect maigre et sec des lignes architecturales, aspect qui répond bien à l'idée qu'on peut se faire d'une architecture née d'éléments empruntés à une société décrépite comme était alors celle de l'empire d'Occident.

La forme, nous l'avons dit, rappelle en plan, pour les basiliques, celle de la croix. Dans le style byzantin qui va suivre, nous reverrons encore la croix servant à caractériser les grandes lignes du plan des édifices; mais ces deux croix ne sont pas semblables et, pour n'y plus revenir, nous arrêterons ici la différence entre la croix dite latine, et celle dite

grecque ; la première, la croix latine, est celle où le croisillon, c'est-à-dire le transept, est placé environ aux deux tiers de l'axe de l'église à partir de l'entrée. La seconde, la croix grecque, est celle où le transept

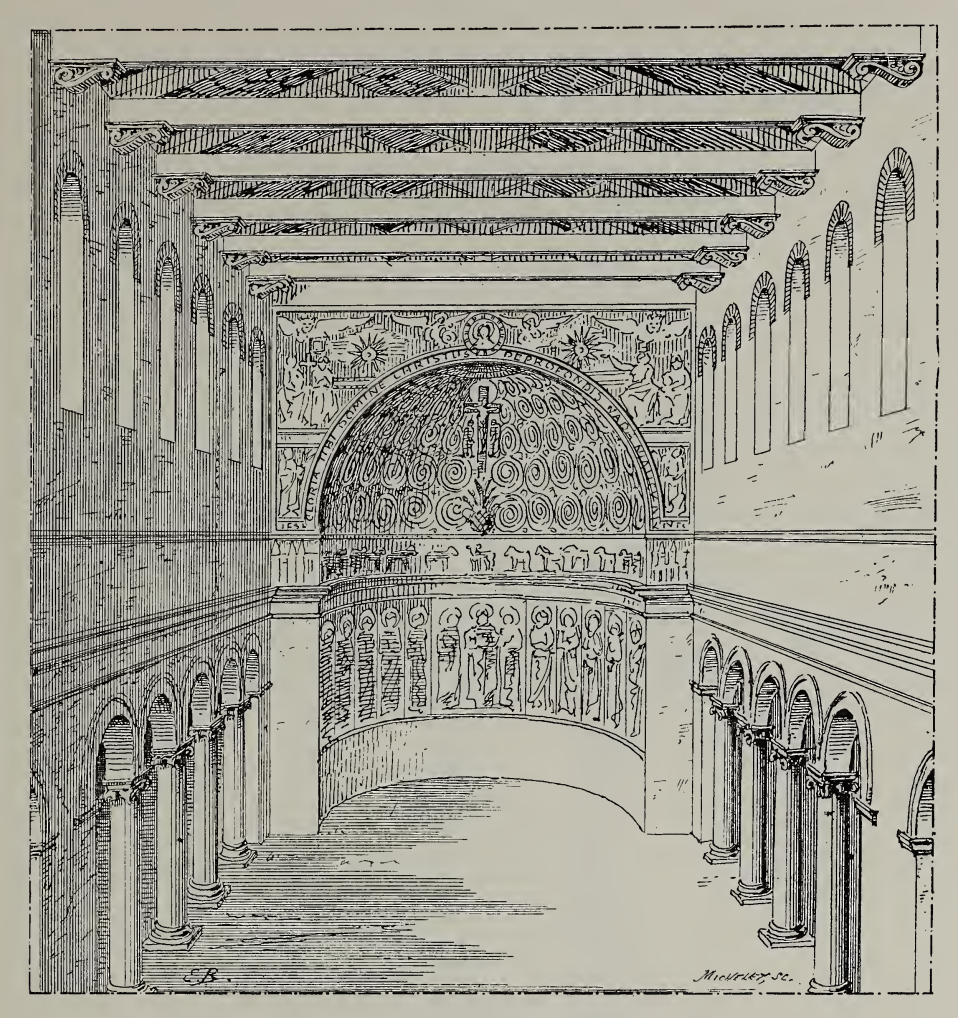


Fig. 199. — Saint-Clément, Rome.

et la nef sont d'égale longueur et se pénètrent par le milieu en laissant les quatre branches de la croix égales.

Les colonnades séparant les nefs. Les monuments égyptiens, grecs et romains, nous montrent des temples entièrement garnis de colonnes à l'intérieur ; ce n'est donc pas une nouveauté que nous avons à signaler ici. Cependant nous devons appuyer sur les différences que présente la disposition. Tandis que dans les monuments anciens les colonnades, employées pour les portiques, ou pour soutenir les plafonds en pierre des salles, sont forcément très rapprochées, limitées qu'elles sont par la

nature des matériaux et placées à des distances égales, dans le style latin, elles prennent des écartements bien différents, suivant que les nefs seront voûtées ou couvertes en charpentes.

Les charpentes apparentes, employées dans les basiliques d'Occident, paraissent avoir été motivées par la nécessité de construire vite et de livrer promptement au culte le nouvel édifice (fig. 199). Elles se compo-

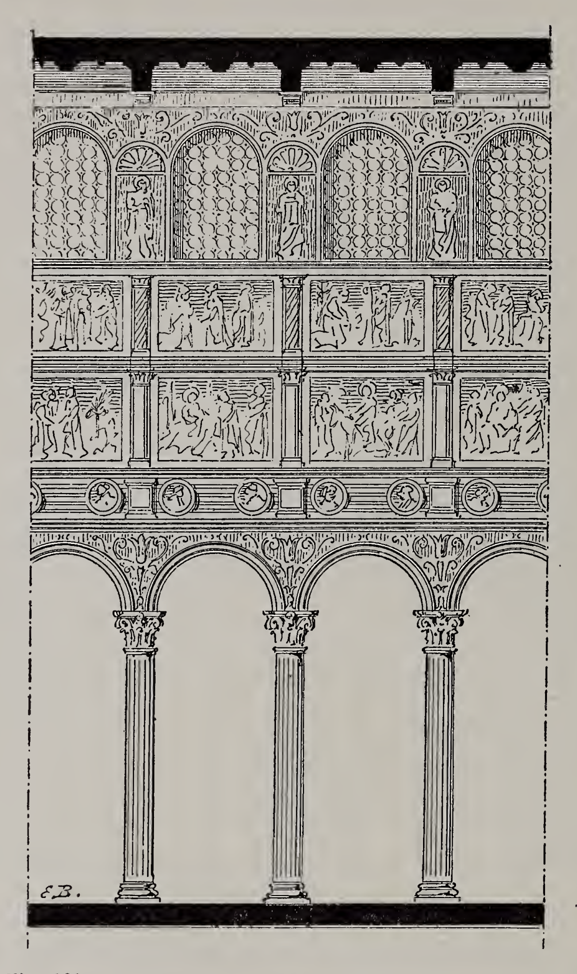


Fig. 200. — Ancienne basilique de Saint-Pierre à Rome.

saient d'arbalétriers, poinçons, entraits soulagés de corbeaux en forme de modillon, de liens, de pannes, de chevrons et de lattis sur lesquels reposaient les tuiles qui étaient apparentes de l'intérieur comme du dehors.

Les plafonds plats se trouvent fréquemment aussi ; ils sont garnis de caissons profilés et remplis par des rosaces.

La décoration des parois est parfois unie et parfois à compartiments.

A l'ancienne basilique de Saint-Pierre à Rome, la grande nef est bordée d'une colonnade corinthienne, portant, au-dessus d'une série d'arcades, deux ordres plus petits dont le dernier est à colonnes torses engagées ; les espaces entre colonnes ou pilastres sont remplis par des peintures. (fig. 200).

Comme tout art naissant dans une époque troublée, le style chrétien, primitif ou latin, s'accommoda d'abord de débris païens, colonnes, chapiteaux, et en général tout ce qui pouvait être facilement utilisé.

PEINTURE

La peinture, surtout celle des premiers temps, celle des catacombes, n'a pas l'éclat ni la perfection de la peinture romaine. L'artiste païen recherche surtout la beauté des formes ; il s'attache à représenter ce qui peut faire vibrer les sens. Le chrétien, plus sévère, peut-être aussi moins expérimenté, s'attache moins à trouver des lignes correctes, qu'à exprimer une pensée par la composition de son œuvre, par la grandeur de la conception.



LA DORURE

Nous ne rechercherons pas l'origine de la dorure. L'or qui se trouve à l'état de lingots ou de paillettes, alors que le fer et le cuivre ne nous apparaissent que sous forme de minerai, doit avoir été le premier métal travaillé par l'homme; sa belle couleur et sa rareté amenèrent bientôt le besoin de suppléer par une simple couverture les objets dorés aux objets massifs et l'on y arriva de différentes manières que nous allons examiner.

Les procédés varient avec les métaux sur lesquels on veut appliquer l'or ; ils varient aussi pour l'application de l'or sur les bois, sur les pâtes et autres matériaux.

En architecture, la dorure s'emploie pour enrichir et mettre en lumière certains points ou certaines parties généralement de dimensions restreintes. Car ce qu'il faut avant tout, c'est donner l'illusion de la richesse. On comprend facilement que le but serait dépassé si l'on dorait de trop grandes masses, qui, par leur volume, représenteraient la production d'or donnée par les mines pendant plusieurs siècles, et alors ne laissant plus place à la moindre illusion ; cette orgie du métal riche dénoncerait trop brutalement la pauvreté du dessous.

Il en est tout autrement lorsque la dorure est appliquée avec discrétion, qu'elle est placée sur un édifice comme un bijou brillant au bras d'une femme, et que son éclat fait une heureuse opposition avec les tons qui l'accompagnent, jetant un point lumineux sur le détail qu'on se propose de mettre en relief, tels par exemple pour l'extérieur : les chapiteaux, les chéneaux, les balcons, les grilles, les statues, etc. ; et pour l'intérieur, les moulures, les ornements sculptés, rosaces, feuilles, etc.

Rare à toutes les époques, l'or, dans les temps anciens, était réservé

aux objets sacrés ou de luxe ; employé massif pour les statuettes et les ornements religieux, il était aussi appliqué en lames de faible épaisseur incrustées ou fixées à l'aide de clous. Mais bientôt on voulut en multiplier les usages, et pour cela on arriva à réduire le métal en feuilles d'applique d'une extrême ténuité.

Dorure à la feuille, *sur bois*, *plâtre, staff*, etc. — Les feuilles se livrent en cahier (livret). Les qualités en sont multiples et comprennent depuis le cuivre jusqu'à l'or le plus pur.

La dorure à la cire. — C'est un vieux procédé rarement employé maintenant. Il consiste à étendre sur les parties à dorer une mixtion chaude composée de cire, d'essence de térébenthine et d'une très légère addition de résine. L'ouvrier pose la feuille sur cette préparation, soit avec le pouce, s'il s'agit de cuivre dont les feuilles sont très épaisses relativement, soit avec le blaireau, s'il emploie la feuille d'or.

La dorure à l'eau ou à la détrempe. — Cette dorure ne peut recevoir application qu'à l'intérieur, la pluie et les influences atmosphériques la dégraderaient promptement. Les opérations se faisant à la colle, on débarrasse d'abord l'objet à dorer de tous corps gras, au moyen d'un lessivage fait avec un liquide composé d'eau, d'absinthe en herbe, d'ail et de colle de peau, le tout bouilli ; on laisse sécher, puis on colle au *blanc clair*, qui est un composé de colle, d'eau, et de blanc écrasé et tamisé ; on laisse de nouveau sécher et ensuite on *blanchit*. Cette opération consiste à donner six couches à une haute température, de blanc de Meudon additionné de colle ; on rebouche alors avec un mastic composé de blanc et de colle, et l'on ponce à la peau de chien (cette opération qui se fait pour le bois, a pour but d'enlever les barbes qui auraient pu se relever). Puis on procède aux opérations suivantes : l'*adoucissage* à la pierre ponce ; la *retouche* des parties sculptées ; le *dégraissage* à l'éponge ; le *jaunissage* à la colle ; l'*égrainage* à la prêle (plante recouverte d'aspérités fines et rudes) ; l'application des couches d'*assiette*, terre bolaire mélangée de sanguine et de mine de plomb ; et enfin l'on *frotte*, avec un linge sec, les parties qui doivent rester mates, et l'on donne de nouveau deux couches de la même assiette sur les parties à brunir ; l'ouvrage est prêt à recevoir la dorure ; on le mouille avec de l'eau, et avec un pinceau plat, dit *palette à dorer*, on applique les feuilles d'or qui ont été préalablement découpées aux dimensions voulues sur le *coussin du doreur*,

petite tablette, bordée de trois côtés pour que le vent n'enlève pas les feuilles, et recouverte d'un léger coussin en peau très fine.

L'or étant fixé, on exécute le *brunissage* des parties devant être brillantes ; le *matage* à la colle de celles qui doivent rester mates ; le *ramendage* ou retouchage, le *vermillonnage* ou application du vermeil qui donne un beau reflet. Le vermeil est composé de : roucou, de gomme gutte, de vermillon, de sang-de-dragon, et de cendres gravelées. Le mélange bouilli avec de l'eau jusqu'à obtenir une sorte de sirop, puis on le passe dans un tamis de soie et pour l'employer on l'additionne d'eau gommée.

Dorure à l'huile. — Elle se fait comme la précédente sur apprêts, soit une céruse calcinée à l'huile grasse et étendue avec de l'essence, soit à la colle. Les autres opérations préparatoires sont semblables à celles de la détrempe. On donne alors une première couche dite d'impression, faite de deux parties de céruse, une partie d'ocre jaune et un peu de litharge broyés séparément, puis délayés dans un mélange d'huile grasse et d'essence. On laisse alors sécher, puis on passe quatre ou cinq couches du premier apprêt décrit, ou *teinte dure*, avec un jour d'intervalle entre chaque couche. Alors on adoucit avec la pierre ponce et de l'eau, puis on donne plusieurs couches de vernis à la laque, en promenant doucement un réchaud de manière à fondre les lignes qu'aurait pu tracer la brosse. Le vernis étant sec, on polit à la prêle, puis avec du tripoli délayé ; enfin on passe une couche très mince d'un mordant, dit *or couleur*. L'ouvrage peut alors recevoir la dorure. L'ouvrier prend la feuille sur son coussin à l'aide de sa palette et l'applique sur la couche de mordant et la fait adhérer à l'aide d'un blaireau.

Le *brunissage* se fait au moyen d'un outil en forme de dent de loup ; il est fait en acier, en silex ou en agate, c'est par le frottement qu'on obtient le poli qui donne une belle couleur à l'or.

Le *matage*, pour obtenir des parties non brillantes, se fait simplement en passant sur l'or une couche de colle de parchemin chaude.

Le sablé, le granulé, s'obtiennent en versant de petits grains de sable sur une première couche de mordant et en appliquant l'or sur une deuxième couche.

Toutes ces opérations, qui peuvent paraître fort longues, quoique bien abrégées dans notre description, sont celles nécessaires à un travail absolument parfait. On peut en retrancher plusieurs, et même réduire le travail sur une surface très unie, à un encollage et une seule couche de mixtion, même un simple vernis ; on laisse sécher jusqu'à ce que le

vernis présente au doigt une surface légèrement poisseuse; c'est le mordant. On applique alors la feuille d'or.

Le *bronzage* à la poudre, qui s'emploie parfois parallèlement à la dorure, se fait également sur une couche de mixtion qu'on laisse arriver au mordant, puis on étend la poudre à l'aide d'une patte de lièvre pour les travaux grossiers, et avec un velours pour ceux qui demandent plus de soin. On trouve dans le commerce des poudres de bronze de toutes couleurs.

DORURE SUR MÉTAUX

Dorure au mercure. — La dorure au mercure consiste à recouvrir les objets d'une couche d'or dissous par le mercure et à exposer ensuite le tout à la chaleur. Sous l'action du feu, le mercure se volatilise et l'or reste seul adhérent aux parties sur lesquelles on a appliqué l'amalgame. Ce procédé, décrit par Pline, remonte à la plus haute antiquité. Il est applicable à tous les métaux et à leurs alliages, à l'exception du fer et de l'acier ; mais on l'emploie surtout pour les objets de bronze.

Ce genre de dorure comprend quatre opérations principales :

1° *Préparation de l'amalgame.* — On introduit dans un creuset placé sur le feu une certaine quantité d'or très pur et réduit en feuilles excessivement minces. Aussitôt que le creuset est rouge sombre, on y ajoute 8 parties de mercure pour une d'or et l'on brasse le mélange jusqu'à ce que le métal précieux soit parfaitement dissous. On verse alors l'amalgame dans une terrine d'eau; on le lave avec soin, puis on le soumet à une compression convenable. Cette manipulation terminée, l'amalgame ne contient plus qu'environ 33 parties de mercure et 67 d'or, et il est prêt à être employé.

2° *Préparation du bronze.* — L'alliage de cuivre dont on fait les objets destinés à être dorés serait plus exactement appelé *laiton*, car il renferme beaucoup plus de zinc que d'étain. Les fabricants de bronze préfèrent en général cet alliage, parce qu'étant plus fusible, il prend mieux les empreintes du moule et présente une surface plus unie. En outre, il se prête plus aisément au travail du tourneur et du ciseleur. Quand les pièces sortent des mains du ciseleur, on les fait d'abord recuire pour les débarrasser des matières grasses dont elles ont pu s'imprégner pendant le travail. Ensuite, on les déroche et on les décape pour enlever l'oxyde résultant du recuit et nettoyer parfaitement leur surface. Cette opération faite, le métal doit être d'un beau jaune pâle et légèrement grenu.

3° La *dorure proprement dite* ou l'application de l'amalgame se fait au moyen d'une espèce de brosse ou pinceau en fil de laiton qu'on appelle *gratte-bosse*. On trempe ce pinceau dans une dissolution nitrique de mercure dont on imprègne les pièces, puis dans l'amalgame d'or qu'on étend de la même manière que celle-ci, et on répète ces deux opérations autant de fois qu'il est nécessaire. On lave alors les pièces avec de l'eau, on les sèche, puis on les expose à un feu de charbon de bois afin de volatiliser le mercure.

4° La *mise en couleur* a pour objet de donner à la dorure les diverses teintes réclamées par le commerce. Si les objets doivent être lisses et brillants, on les brunit; si, au contraire, les pièces doivent rester mates, il suffit de les conserver dans l'état où la volatilisation du mercure les a laissées. Mais, en général, on combine le brillant et le mat, et on obtient ainsi des effets très heureux. Dans ce cas, pour empêcher que, pendant le brunissage, les parties qui doivent rester mates ne soient altérées, on les recouvre d'un enduit appelé *épargne* qui se compose de blanc d'Espagne, de cassonade et de gomme délayés dans de l'eau ordinaire. Le brunissage achevé, on enlève l'enduit en chauffant la pièce au point de carboniser ce dernier. On applique ensuite sur les points épargnés un mélange de sel marin, d'alun et de nitre. On expose de nouveau les objets à la chaleur jusqu'à ce que la couche saline entre en fusion, puis on les plonge brusquement dans l'eau froide, ce qui détache à la fois l'épargne et le mélange salin. Il ne reste plus alors qu'à passer les pièces dans l'acide nitrique étendu, après quoi on les lave à grande eau et on les sèche.

En modifiant légèrement le procédé ci-dessus, on obtient les espèces de dorure qu'on appelle dans le commerce *or rouge* et *or moulu*. Pour obtenir l'or rouge, on passe la pièce dans un mélange de cire jaune, d'ocre rouge, d'alun et de vert-de-gris, et l'on chauffe vivement. Lorsque la cire est brûlée, on plonge la pièce dans le vinaigre; on sèche, on lave, puis on gratte-bosse au vinaigre quand la pièce est unie et à l'acide nitrique faible quand elle est dépolie. L'or moulu s'obtient en couvrant la pièce à dorer avec un mélange de sel marin, d'alun et de sanguine délayé dans du vinaigre. On le soumet à l'action du feu jusqu'à ce que la matière commence à brunir. Alors, on la plonge dans l'eau, et l'on termine en la frottant avec du vinaigre ou avec de l'acide nitrique dilué.

La *dorure au mercure* avait l'immense inconvénient d'être extrêmement dangereuse pour les ouvriers qui se livraient à ce genre de travail et qui, en général, ne prenaient aucune des précautions recommandées

par la science pour éviter l'absorption des vapeurs mercurielles dégagées dans les diverses opérations. Aussi, aujourd'hui, est-elle généralement abandonnée et remplacée par la dorure au *trempé* et surtout par la dorure galvanique.

La *dorure au bouchon ou au pouce* — comme la dorure au mercure — ne prend pas sur le fer et sur l'acier ; on avait recours, avant l'invention de la dorure galvanique, au procédé suivant : On faisait dissoudre dans de l'eau régale 60 parties d'or fin et 12 de cuivre ; on versait la dissolution sur des chiffons de toile, de façon qu'elle fût complètement absorbée. Alors, on brûlait les chiffons et l'on appliquait la cendre au moyen d'un bouchon ou du pouce sur les pièces préalablement bien décapées et brunies. Enfin, on terminait par un nouveau brunissage.

La *dorure au feu* se fait avec de l'or au livret. Après avoir décapé, poli et suffisamment chauffé l'objet métallique qu'on veut dorer, on applique une ou plusieurs feuilles d'or qu'on ravale ensuite, c'est-à-dire qu'on étend et qu'on presse avec le brunissoir. On termine en exposant la pièce à un feu doux.

Dorure au trempé ou dorure par immersion. — Ce procédé n'est applicable qu'aux bijoux de cuivre. De même que la dorure au mercure, il comprend quatre opérations successives.

1° *Préparation du bain.* — On fait dissoudre 140 grammes d'or pur dans de l'eau régale. Lorsque l'or est dissous, on le soumet à une température assez élevée pour l'éclaircir ; on décante. On verse la dissolution dans une chaudière de fonte ; on y ajoute 18 litres d'eau pure et 910 grammes de carbonate de potasse pur ; on fait bouillir le tout pendant deux heures et la préparation est prête à servir.

2° *Préparation des bijoux.* — Les bijoux étant préalablement bien décapés, on les ravive pour faciliter l'adhérence de l'or à leur surface.

3° *Dorure proprement dite.* — On fait un paquet des bijoux ; on les plonge dans la dissolution bouillante de chlorure d'or, et on les y tient suspendus au moyen d'une baguette de verre. L'immersion dure plus ou moins longtemps, suivant qu'on veut obtenir une couche d'or plus ou moins épaisse, mais rarement plus d'une demi-minute, car, au bout de ce temps, la couche déposée n'augmente plus. On retire alors les bijoux, on les lave et on les sèche dans de la sciure de bois chaude.

4° La *mise en couleur* s'exécute en immergeant les bijoux dans une

dissolution bouillante contenant six parties de nitrate de potasse, deux de sulfate de fer et une de sulfate de zinc ; on les fait ensuite sécher sur un feu clair, on les plonge dans l'eau et on donne le poli avec le brunissoir. Quant aux parties qui doivent rester mates, on les réserve dans l'opération du décapage et du ravivage au moyen de certaines précautions qui varient.

La dorure par immersion offre sur la dorure au mercure de grands avantages. Elle est rapide, économique et surtout très inoffensive.

Dorure galvanique. — C'est Brugnatelli, élève de Volta, qui, en 1803, observa le premier qu'on pouvait dorer au moyen d'une pile et d'une dissolution alcaline d'or. Mais les premières applications sont en réalité dues à de la Rive, savant physicien genevois. Dans cette méthode, on dissout l'or dans un agent convenable pour le précipiter sur l'objet à dorer au moyen d'un courant électrique. Une particularité de la dorure galvanique est la suivante : on peut avec une quantité d'or déterminée, si minime soit-elle, dorer une surface de dimension quelconque. C'est-à-dire que, si dans le bain on met une quantité du précieux métal paraissant insuffisante, elle n'en couvrira pas moins la surface entière de l'objet ; on peut donc déterminer avant l'opération, et d'une manière sûre, la quantité de matière, qui variera seulement suivant l'épaisseur de la couche qu'on voudra obtenir.

Le bain est une dissolution de cyanure d'or et de cyanure de potassium ; pour entretenir le degré de concentration du liquide, on y plonge des lames d'or que l'on fait communiquer avec le pôle positif d'une pile pendant que l'objet à dorer est en communication avec le pôle négatif. Les métaux, suivant leur nature, subissent différentes opérations préparatoires ; le bronze, le cuivre et l'argent doivent être recuits et décapés ; le fer et l'acier polis ne nécessitent qu'un lessivage et un décapage.

ARGENTURE

L'argenture est comme la dorure, l'application d'une couche de métal précieux sur une matière ou un métal quelconques.

Egalement employé dès la plus haute antiquité, nous retrouvons l'argenture sur des objets assyriens ; les fouilles de Pompéï ont mis à jour de nombreux exemples de monnaies plaquées d'argent. Les Arabes et les Francs connurent aussi les procédés d'argenture.

Argenture à la feuille. — La pièce chauffée à 155 degrés environ et maintenue à cette température, on y applique des feuilles d'argent et l'on polit au brunissoir.

Argenture à la pâte. — C'est la même méthode que la dorure au bouchon ou au pouce. La pâte est composée de 50 grammes de chlorure d'argent, 150 grammes de sel marin, et 100 grammes de bitartrate de potasse.

Les autres procédés sont semblables à ceux employés pour la dorure.

CUIVRAGE

Le cuivre se dépose par voie électro-chimique, en couche mince ou en couche épaisse sur le fer, l'acier, la fonte : en couche mince, si l'on veut argenter ou dorer les pièces, l'or et l'argent n'adhérant pas directement au fer; en couche épaisse, lorsqu'on veut protéger le métal de l'influence destructive de l'air ou de l'eau.

La méthode de cuivrage en couche mince, la plus anciennement en usage, consiste à soumettre à un bain de cyanure de cuivre et de potassium la pièce de fer fixée au pôle négatif d'une pile de quelques couples, le pôle positif communiquant à un anode en cuivre ; le cuivrage s'effectue aussitôt. On peut alors mettre la pièce dans le bain d'argent ou d'or. Si l'on veut augmenter l'épaisseur de la couche de cuivre, il suffit de laisser séjourner dans un bain de sulfate de cuivre : la couche mince provenant du cyanure isole en quelque sorte le fer du cuivre à gros grains qui se dépose dans le bain de sulfate.

Lorsque le fer et le cuivre se trouvent en contact, ils constituent un couple électrique dont l'effet est d'activer l'oxydation du fer, par suite de son action sur la vapeur d'eau de l'atmosphère ambiante, le fer étant négatif par rapport au cuivre. Pour obvier à cet inconvénient, la pièce est d'abord ciselée, décapée à l'eau acidulée par l'acide chlorhydrique, puis recouverte de deux couches d'un vernis isolant et plombaginé.

Le bain constitue un appareil simple de galvanoplastie, c'est-à-dire que les pièces immergées dans la cuve qui renferme la dissolution acide de sulfate de cuivre correspondent avec les zincs qui plongent dans les vases poreux contenant l'eau acidulée qui se trouve dans cette cuve.

Une autre méthode consiste à employer une dissolution de sel de cuivre basique additionnée d'une matière organique. La pièce de fer, d'acier ou de fonte plongée dans ce bain ne détermine pas la précipitation du cuivre; il faut pour cela le contact du zinc, un fil faisant la ligature des objets suffit.

On applique aussi le platine et le nickel. Le nickel pur est inaltérable à l'air et à l'eau; il en est de même du cobalt. L'opération est très aisée et très rapide en employant un des sels solubles de ces métaux en en rendant la solution aqueuse alcaline avec l'ammoniaque.



STYLE BYZANTIN

Rome, minée physiquement, et encore plus moralement par le christianisme naissant auquel des persécutions terribles faisaient de nombreux adeptes, était de plus déchirée par des guerres civiles. Constantin embrassa publiquement le christianisme en 312 de notre ère. « Tandis qu'il assiégeait Maxence dans Rome, dit Bossuet, une croix lumineuse lui apparut en l'air, devant tout le monde, avec une inscription qui lui promettait la victoire ; la même chose lui est confirmée dans un songe. Le lendemain, il gagna cette célèbre bataille qui défit Rome d'un tyran, et l'Eglise d'un persécuteur. La croix fut étalée comme la défense du peuple romain et de tout l'empire. »

En 330, Constantin rebâtit Byzance, qui de lui prit le nom de Constantinople, et y transporta le siège de l'empire.

A sa mort, l'empire fut partagé entre ses trois fils, Constantin, Constance et Constant, dont l'union fut bientôt troublée. Constantin mourut en combattant son frère Constant ; Constance et Constant ne furent pas plus d'accord.

Vers ce même temps, les Barbares devinrent plus hardis, les Francs envahirent la Gaule ; les Huns, venus des pays Slaves, arrêtés en Gaule, ravagèrent l'Italie. Tout se brouille, en Occident : la Rome des empereurs

a vécu, la Rome des papes va naître, et l'empire romain devient l'empire d'Orient.

La première nuit que Constantin passa à Byzance, ainsi que le dit la légende, il rêva : Le génie tutélaire de la ville lui apparut sous la forme d'une femme d'un grand âge, et se transforma tout à coup en une gracieuse jeune fille resplendissante de toutes les beautés de la jeunesse.

Il interpréta ce rêve en donnant à Rome le rôle de la femme d'un âge avancé qui a accompli sa carrière et vit dans la ville où il s'était pour ainsi dire réfugié, la jeune fille entrant dans la vie. Et alors il voulut faire de Byzance la digne héritière de Rome.

On regarde généralement comme un acte impolitique le transfèrement du siège impérial à Byzance, mais était-il possible de résister à l'invasion des Barbares ? Ces couches nouvelles ne devaient-elles pas avoir leur tour ? et enfin Rome n'avait-elle pas assez duré ? Quant à nous, nous sommes loin de nous en plaindre, parce que l'art romain, revenu à sa terre d'origine, y reprit une nouvelle sève inoculée par les influences grecques et asiatiques, changea de forme en donnant le jour à un nouveau style qui nous a laissé des merveilles nombreuses, le style byzantin.

ARCHITECTURE

Quoiqu'il soit admis de dater le commencement du style byzantin de la construction de Sainte-Sophie, c'est-à-dire du vi^e^ siècle, nous ferons quelques pas en arrière, et nous examinerons les premiers monuments gréco-romains construits en Orient par les chrétiens.

Les beaux travaux de M. Melchior de Voguë sur la Syrie centrale ont jeté un jour tout nouveau sur les origines du style que nous étudions.

Les monuments du Haouran, c'est-à-dire renfermés dans ces petites villes qui, entre Alep et Antioche, n'étaient guère que des étapes pour les caravanes qui venaient du golfe Persique par l'Euphrate, monuments auxquels nous avons donné la qualification de gréco-romains, datent du ive au vi^e^ siècle. Ils sont construits en pierre, pour cette excellente raison que le bois faisait absolument défaut, et c'est grâce à cette pénurie de la végétation locale que nous pouvons les examiner aujourd'hui. Voici, d'après M. de Voguë un type de construction qui paraît remonter plus loin encore (fig. 201) et qui donne une idée assez nette de l'effet produit par le mélange des deux architectures.

Un grand nombre d'églises chrétiennes s'étaient élevées en Lybie et en Syrie. Elles sont presque toutes construites sur le plan de la basilique romaine, présentent les mêmes caractères que l'architecture occidentale de la même époque, mais avec quelques modifications imposées par le milieu où elles sont construites. Rarement de grande dimension, elles ont trois ou cinq nefs séparées par des files de piliers ou de colonnes et se retrouvent dans différentes contrées, en Egypte, en Nubie, en Algérie, etc.

Les basiliques de l'Haouran ont d'abord trois nefs séparées par des



Fig. 201. — Tombeau à Hàas, restitution de M. de Vogüé.

piliers sur lesquels retombent des arcs-doubleaux. La couverture est formée de grandes dalles posées sur ces arcs à la manière des toitures égyptiennes. Aux environs d'Antioche, les églises étaient couvertes en charpente.

On trouve fréquemment les hypogées creusés dans le roc, beaucoup sont fermés de portes en basalte qui sont ornées de monogrammes chrétiens comme attribut.

L'ornementation des édifices de la Syrie est extrêmement intéressante. La sculpture est fortement empreinte du style grec, les feuilles largement taillées sont d'un dessin très pur (fig. 202). Quelquefois, mais seulement pour les dernières en date, les sculptures présentent quelques réminiscences persiques, arsacides et sassanides. Ces influences sont plus ou

moins marquées et ne se manifestent que dans certaines formes introduites au milieu d'ornements d'une autre origine (fig. 203), mais ici la palmette terminant le rinceau possède seule ce caractère. Le goût asiatique reparaît encore dans la décoration des moulures ; l'ornement de

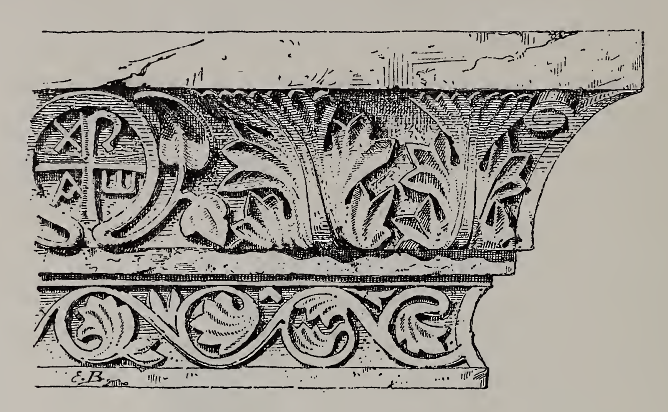


Fig. 202. — Linteau à Serdjilla.

répétition, d'une taille facile, plaît au sculpteur et puis aussi tranche un peu la monotonie des rinceaux. Des moulures rondes, qui dans le style grec auraient été garnies de perles, empruntent leur ornementation au palmier ; une succession de cônes enfilés les uns dans les autres, arrivent à former quelque chose d'original. Les dents de scie, les enfilades, rem-

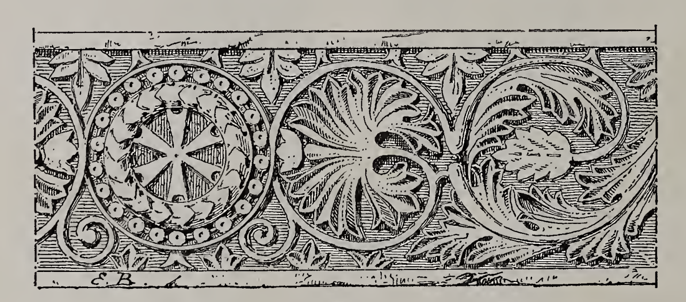


Fig. 203. — Frise sculptée à Koukiha.

placent les oves et les rais de cœur, enfin les membres plus larges reçoivent une branche, brusquement, mais régulièrement ployée, d'où émergent des feuilles (fig. 204).

Les chapiteaux nous fournissent une source inépuisable de modèles ; toutes les formes paraissent avoir été employées, depuis le simple chapeau jusqu'aux combinaisons les plus recherchées. Il nous serait impossible de les donner toutes, mais comme notre travail vise surtout à donner dans un cadre restreint beaucoup de documents, nous en examinerons quelques-uns que nous avons choisis, de manière à éviter les redites et

les répétitions, et qui présentent chacun un type assez défini, quoique tous puissent être facilement ramenés à un caractère général.

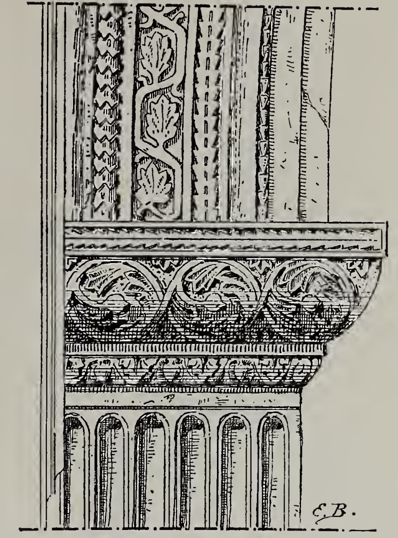


Fig. 204.
Retombée d'archivolte à Kalat Séma'n.

Commençant par la plus simple, nous trouvons d'abord (fig. 205) un chapiteau dont les profils sont rudimentaires; composé d'un plateau formant tailloir, d'un quart de rond venant se perdre sur le fût, et d'une astragale rustique. Mais en même temps nous remarquons, quoique grossièrement indiquées, les volutes du chapiteau ionique à quatre faces. Le même chapiteau ionique se retrouve encore (fig. 206); mais alors il est bien plus marqué de son origine grecque, les volutes sont moins savamment tracées, mais il y a dans l'ensemble une harmonie de formes qui dénonce le talent du sculpteur; c'est un souvenir de l'Erechthéïon qu'il a reproduit; les coussinets moins contrariés de lignes n'en sont pas moins heureux, et certainement s'il y avait une critique à faire, ce serait tout au plus la position trop basse et la pauvreté de l'astragale.

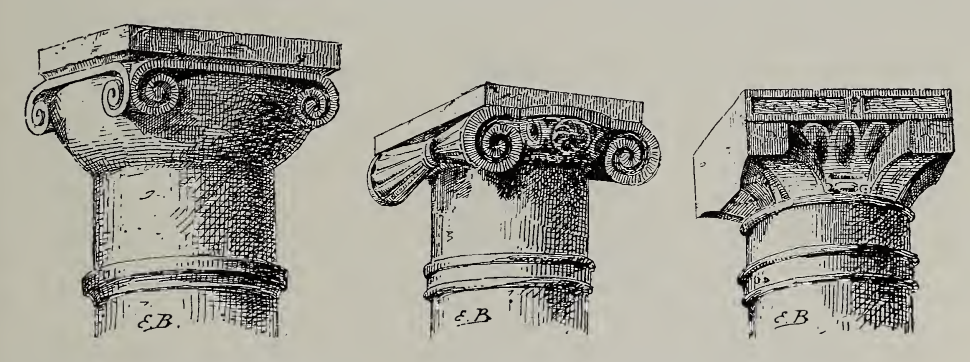


Fig. 205. — Chapiteau de Serdjilla. Fig. 206, 207. — Chapiteaux de Kokonaya.

La figure 207 représente un chapiteau de même provenance qui a peut-être l'air ne n'avoir pas été terminé; à coup sûr son ornementation, paraissant taillée à la hache, sobre et rude, est sortie d'un ciseau peu enclin ou peu disposé aux gracieuses formes grecques. Cependant il convient de lui accorder un grand air de force et de robustesse, qui peuvent en faire un utile élément, dans un ouvrage qui réclame à la fois un aspect sérieux et un caractère de solidité.

Le chapiteau provenant de Tourmanin (fig. 208) a une forme que l'on rencontre moins fréquemment en Syrie, mais que nous retrouverons modifiée à Sainte-Sophie de Constantinople ; il a ici la forme d'un œuf

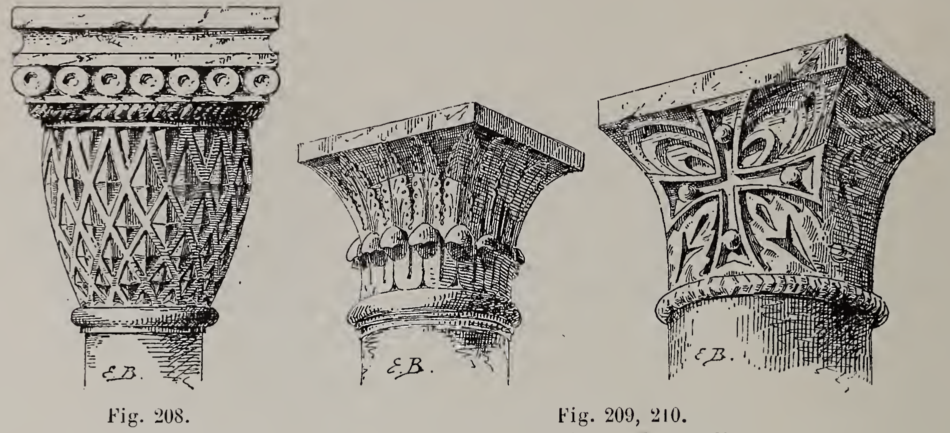


Fig. 208.
Chapiteau de Tourmanin.

Fig. 209, 210.
Chapiteaux de Refadi.

dont les deux extrémités seraient coiffées par des bagues. L'astragale qui sépare l'ovoïde du fût est composée d'un filet et d'un boudin. Le corps du chapiteau est entièrement taillé de pointes de diamant qui lui donnent l'aspect d'un pomme de pin : au-dessus, une torsade prise dans un quart de rond entre deux filets, puis une série de rou-



Fig. 211.
Chapiteau de Kokonaya.

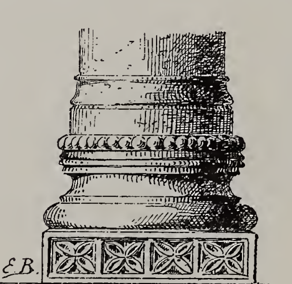


Fig. 212.
Base de Réfadi.

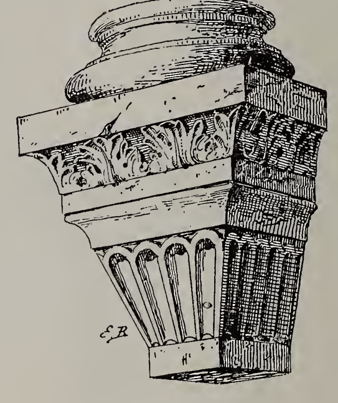


Fig. 213.
Cul-de-lampe de Tourmanin.

leaux qui paraissent placés là pour jouer le rôle des rouleaux de friction dans nos ponts métalliques, mais ce n'est là qu'une ressemblance fortuite, hâtons-nous de le dire.

Une forme fréquente est celle de notre figure 209. Partant d'un abaque carré, le chapiteau, par une courbe, vient se perdre sur le fût cylindrique. Son ornementation, très simple, est composée d'une série de feuilles dentelées, et d'un ruban alternativement ployé à droite et à gauche et dont le pli supérieur est rabattu en forme de capuchon. On

pourra constater plus loin la frappante analogie que présente cet ornement avec celui employé pour la décoration de certains chapiteaux arabes, notamment ceux de l'Alhambra. Du reste, il n'y aurait rien de miraculeux à ce que l'artiste arabe qui plaça cet ornement sur un chapiteau se soit inspiré en Syrie.

Le deuxième modèle de même forme (fig. 210) affirme plus franchement son origine chrétienne, la croix grecque, à branches égales, s'étale largement sur les deux faces de chapiteau parallèles aux arcades ; l'astragale représente un chapelet serré, formé simplement d'un demi-rond. La croix et les côtés latéraux sont ornés de feuillages.

Enfin le chapiteau à corbeille torse (fig. 211), conique et creusé de cannelures inclinées. Ce chapiteau est un des plus caractérisés que nous ayons vus, et, malgré ses formes simples, il est d'un puissant effet décoratif.

Les bases de colonnes rappellent en général celles des Grecs, notamment dans l'ordonnance ionique ; cependant elles ont une hauteur plus considérable et une ornementation plus recherchée (fig. 212).



Fig. 214, 215. — Rosaces.

Parfois, comme nous le verrons dans le style roman, on retrouve des culs-de-lampe portant colonne ; la forme la mieux arrêtée est celle que nous donnons figure 213. C'est une pyramide renversée et tronquée, ornée de cannelures, de profils et de feuillages dans le goût de ceux de notre figure 202. La base de colonne, qui est figurée dessus, ne présente aucune différence avec les bases grecques.

Les rosaces, très fréquentes, représentent presque toujours une croix ; parfois elle est formée de quatre feuilles ou palmettes, ou bien d'une croix entourée d'une couronne ornée de feuilles (fig. 214-215). Très souvent encore, elles sont remplies par une croix et un monogramme, par une croix et l'alpha et l'oméga.

Nous ne disons rien de la construction civile en Syrie, mais nous rappelons que nous avons donné au style hébreu une maison empruntée à la Syrie centrale (fig. 73-74).

A Constantinople, la basilique romaine fut comme en Occident adoptée par le nouveau culte. L'ancienne basilique qui servait de lieu de réunion aux hommes d'affaires, et qui, par plus d'un point, ressemblait à nos bourses actuelles, comprenait un tribunal auquel il incombait de tran-

cher toutes les difficultés qui pouvaient surgir. Ce tribunal rendait ses arrêts au nom du roi « Basilevs », origine du nom de l'édifice.

La forme, rectangulaire, était divisée en trois nefs par deux rangs de colonnes. La partie centrale était découverte et se terminait à l'extrémité par la *tribune* en hémicycle, où le juge avait coutume de siéger ; la tribune était flanquée de portiques avec galeries superposées. Les marchands se réunissaient dans la nef médiane, tandis que les galeries étaient réservées aux curieux. Cette disposition remplissait en tous points les conditions nécessaires aux assemblées religieuses, et fournit le modèle aux nouveaux édifices.

Les basiliques chrétiennes ont toujours leur entrée du côté de l'Occident. Elles consistent en deux parties principales : la basilique proprement dite et une cour qui la précédait. Celle que fonda Constantin à Jérusalem sur le Saint-Sépulcre avait cinq nefs, avec des galeries à l'étage. Celle de Bethléem a aussi cinq nefs et un transept dont les extrémités sont arrondies.

L'entrée étant à l'Occident, on trouve à l'extrémité orientale l'*abside,* qui remplace la tribune de la basilique païenne. L'abside est recouverte d'une voûte en forme de demi-dôme, *concha,* et elle formait la partie la plus riche de l'église ; autour prenait place le haut clergé, et au centre était disposé le siège de l'évêque élevé sur quelques gradins, *cathedra.*

Le bema ou sanctuaire se trouvait devant l'abside. C'était la partie la plus sacrée du temple, où le haut clergé seul avait accès, et qu'une grille séparait du reste de l'édifice. La sainte table, le lieu de la communion des chrétiens, était dans cette partie réservée. Un tabernacle de marbre (*ciborium*) soutenu par des colonnes, la protégeait et, entre ces dernières, des rideaux (*vela*) étaient ouverts ou fermés par le prêtre, suivant les exigences du rite. Le *solea* où se réunissaient les prêtres inférieurs, diacres, sous-diacres, licteurs et chantres, précédait le sanctuaire. Dans cette même partie la chaire (*ambon*) où le prêtre montait pour haranguer les fidèles. Le naos, entre le solea et la porte, était réservé aux fidèles baptisés. Les nefs latérales étaient occupées par les femmes. Dans le cas de galerie à étage, c'est cette dernière qui leur était réservée.

Enfin venait le narthex, où s'arrêtaient les catéchumènes, et qui communiquait avec l'église au moyen de trois portes.

Précédant le narthex, était une cour entourée de portiques où s'assemblaient les profanes, personnes qui n'étaient pas initiées aux mystères, ou celles qui, pour d'autres raisons, ne pouvaient être admises dans l'intérieur du temple. Au centre de cette cour appelée aussi *atrium*, était une

fontaine destinée aux ablutions qu'il était d'usage de faire avant d'entrer dans l'église et qu'on appelait *lustraciones*.

L'ensemble de l'édifice formait une série de terrasses ou niveaux différents, masquant la délimitation du naos, du soléa, du bema, et enfin de l'abside, qui dominait tous les autres.

Dans les grandes basiliques on trouve parfois, à droite et à gauche du béma, un espace réservé aux personnages importants, appelé *Senatorium*, et un autre destiné aux dames et qui prend le nom de *matroneum*. La crypte, *krypta*, était une chapelle souterraine placée sous l'abside et le bema, où l'on déposait les reliques des martyrs auxquels l'église était dédiée.

Le baptistère était d'ordinaire de forme ronde, il contenait un bassin où l'on descendait par quelques marches pour immerger le corps du baptisé. Depuis, on se contenta d'une cuve en marbre ou en porphyre, et enfin on le réduisit à un simple bassin, comme sont aujourd'hui les fonts.

Par opposition avec l'art païen, le luxe est absolument exclu des façades, surtout dans les premiers temps ; toute la richesse, tout le luxe s'accumulent à l'intérieur. Le ciboire et les colonnes qui le soutenaient étaient souvent tout d'argent, et il y en avait du poids de trois mille marcs. Entre ces colonnes on mettait des rideaux d'étoffe précieuse pour renfermer l'autel de quatre côtés. Le ciboire était orné d'images, d'ornements d'or et d'argent terminés en haut par une croix. On suspendait aussi sur les autels des colombes d'or ou d'argent, pour représenter le Saint-Esprit. Quelquefois on y renfermait l'Eucharistie que l'on gardait pour les malades. Parfois encore, on couvrait d'argent l'abside entière, ou on la revêtait entièrement de marbre, même la conque. Les colonnes qui supportaient la basilique étaient de marbre avec des chapiteaux en bronze doré. Enfin l'église était pavée de dalles de marbre ou de mosaïque, et les parois entièrement couvertes de mosaïque et de peintures.

Avec Justinien, dans la première moitié du VIe siècle, l'architecture bizantine commença à se dégager de la tradition latine et à manifester des tendances à devenir un art ayant son caractère spécial.

Jusque-là, le bois avait dominé dans la construction des édifices, et son emploi avait été cause de nombreux incendies, et ce, particulièrement dans les basiliques dont la couverture des nefs nécessitait des amas considérables de bois. Justinien, justement frappé de l'inconvénient que présentaient ces matériaux, voulut qu'il fut donné une nouvelle forme aux églises, en substituant la voûte à la charpente et aux plafonds plats, et

obligea à l'emploi d'un système constructif nouveau par la prohibition du bois. Les monuments perdirent alors le caractère, quasi provisoire qu'ils avaient eu jusque-là et gagnèrent un cachet de durée plus grande, en même temps qu'une somptueuse magnificence. Sainte-Sophie, prototype de l'architecture byzantine, est de cette époque.

Primitivement, Sainte-Sophie dut être faite en forme de basilique. Erigée sous le règne de Constantin le Grand dans la première moitié du IVe siècle, elle fut tour à tour modifiée et embellie sous Constance, fils de Constantin, en 360, et sous Théodose le Jeune, en 415. Une révolution, qui éclata en 532, alluma des incendies qui détruisirent une grande partie de Constantinople et aussi Sainte-Sophie. Justinien décida qu'elle serait reconstruite avec une splendeur plus grande et surtout en matériaux incombustibles. Il manda Anthémius de Trallès et Isidore de Milet pour en diriger la construction. Les matières les plus riches furent rassemblées, et les plus belles colonnes furent empruntées aux temples païens. Commencés en 532, les travaux, poussés avec la plus grande activité, furent achevés en 537, c'est-à-dire en un espace de cinq années (fig. 216, 217, 218, 219).

En 558, un tremblement de terre causa de tels dommages qu'il fallut refaire le dôme, et on profita de cette réfection pour le surélever. En 1204, les Vénitiens et les Français mirent la ville à sac et pillèrent les églises et les palais. Sainte-Sophie fut soulagée entre autres de quatre chevaux en bronze qui allèrent concourir à la décoration de Saint-Marc.

Enfin, en 1453, le 29 mai, les Musulmans, sous la conduite de Mahomet II, s'emparent de Constantinople et transforment l'église en mosquée, mais lui conservent son nom de « Aya Sophia » et, en conquérants généreux, la gratifient de quatre minarets.

Le grand dôme a 32 mètres de diamètre, soit 11 mètres de moins que le Panthéon d'Agrippa ou Saint-Pierre de Rome qui en ont 43. Il s'élève à 53 mètres au-dessus du sol.

L'extérieur de Sainte-Sophie ne présente d'intérêt que par la grandeur des lignes, la forme de la structure seule constitue le système décoratif. Peut-être l'édifice n'a-t-il pas reçu à l'extérieur l'ornementation qui lui était destinée, mais comme on l'a fait justement observer, la décoration extérieure ne pouvait consister qu'en un placage de marbre, en mosaïque et en enduits colorés, système qui changerait fort peu les formes de l'ossature.

« Les artistes gréco-latins qui ont élevé Sainte-Sophie, dit M. Viollet-le-Duc, ont rectifié les erreurs de leurs devanciers. Ils l'ont placée sur la

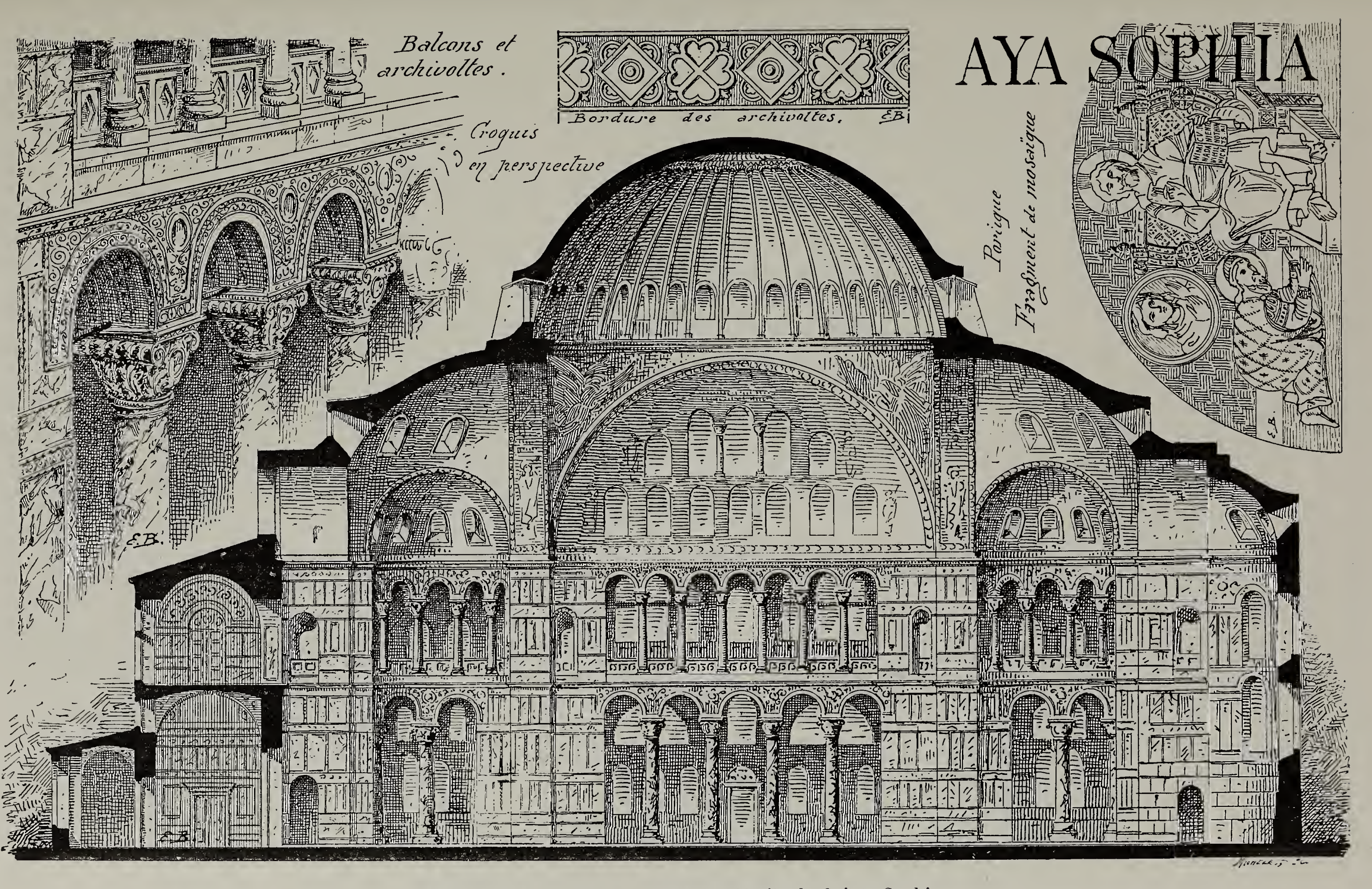


Fig. 216, 217, 218, 219. — Coupe et détails de Sainte-Sophie.

colline qui domine le plus bel emplacement du monde, à la conjonction de la Corne-d'Or avec le Bosphore et la mer de Marmara. Lorsqu'on la regarde de près, ce n'est qu'une masse aussi peu élégante que les Pyramides ; elle n'a aucune ornementation, c'est tout simplement une sphère engagée dans un cube de maçonnerie. Mais si on la contemple des hauteurs de Péra ou de Scutari, sa coupole, d'une pureté admirable, émerge du milieu des grands arbres du Seraï comme un astre à travers les nuages. Tour à tour argentée par la lune ou dorée par le soleil, elle prend parfois l'aspect d'une immense perle, et la couronne de fenêtre qui l'entoure ressemble, lorsque le couchant l'embrase, à un cercle de rubis.

« L'intérieur produit une impression extraordinaire, la plus vive que puisse causer un édifice. La première sensation que l'on éprouve en entrant dans le temple de la Sainte-Sagesse, c'est celle de la lumière. On en est inondé... La coupole, la plus hardie de toutes celles que les hommes aient construites, car la difficulté tient à la longueur du diamètre et non à la hauteur des murs d'appui, la coupole repose sur un vaste disque lumineux, de sorte qu'elle semble suspendue à la voûte céleste par un fil invisible. Elle occupe exactement le centre de l'édifice. Celui-ci a la forme d'un carré, et dès que l'on a franchi le vestibule, on se trouve sous le dôme. Aussi les dimensions du monument paraissent-elles immenses. Saint-Pierre de Rome, qui est en réalité beaucoup plus grand, paraît infiniment plus petit. Cela tient à ce que le catholicisme a imposé aux artistes italiens la croix latine, qui n'est compatible qu'avec le style gothique. »

La décoration intérieure est complète. La structure franchement apparente laisse voir des revêtements en marbre sertis par des filets très fins, ornés de billettes ; les voûtes sont décorées de mosaïques à fond d'or. Les colonnes sont en marbre de couleur, avec chapiteaux et archivoltes en marbre blanc ; elles supportent les tribunes placées entre les gros piliers. (Voir sur le dessin représentant la coupe de Sainte-Sophie la figure secondaire n° 217.)

Le beau type de chapiteau byzantin composé pour recevoir la large retombée des archivoltes dont les lourds sommiers seraient écrasants pour tout autre chapiteau (fig. 220-221). M. Viollet-le-Duc a attribué la délicatesse de la sculpture de ce chapiteau à la nécessité de laisser toute sa valeur à l'ossature principale.

Quoique nous nous soyons interdit de donner les plans des édifices, nous avons déjà fait quelques exceptions, et nous agirons encore de même pour Sainte-Sophie. Notre figure 222 montre un plan établi en

prenant pour base la croix grecque, forme qui, avec le cercle et le carré, présente les plus grandes facilités d'adaptation du dôme.

Sainte-Sophie nous a peut-être arrêtés trop longtemps, mais nous avons cette excuse que c'est la principale œuvre de l'art byzantin, et qu'à plusieurs points de vue elle offre un véritable intérêt.

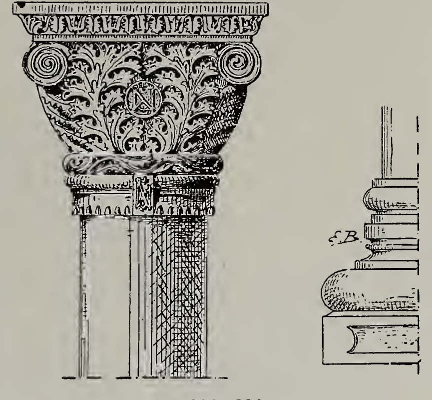


Fig. 220, 221.
Chapiteau et base de Sainte-Sophie.

A cette époque, au VIe siècle, nous voyons dominer la coupole au centre de l'édifice ; elle n'est pas encore élancée, mais plate et sans tambour. La mosaïque, que nous traiterons spécialement bientôt, devient la décoration favorite, elle remplace le pavage et revêt les parois.

Ce système d'architecture se continue jusqu'au commencement du VIIIe siècle, et de cette période datent de beaux édifices, notamment Saint-Serge et Bacchus à Constantinople, et l'église de saint Vital, à Ravenne.

Mais au VIIe siècle déjà, apparaissent les premiers ferments des divergences religieuses qui vont éclater ; l'empire et les arts vont se ressentir

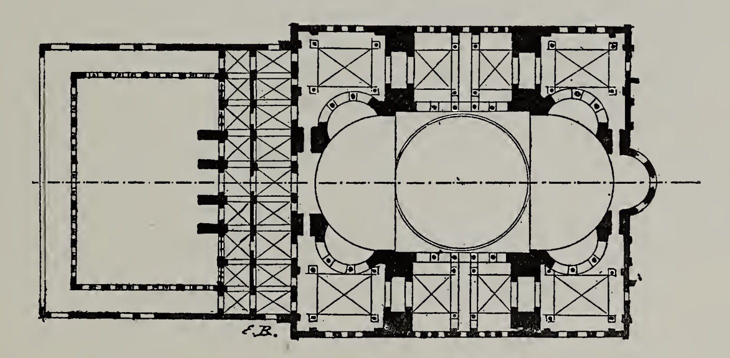


Fig. 222. — Plan de Sainte-Sophie.

de ces discordes. Puis les iconoclastes avec une fureur inconcevable et sous prétexte de combattre l'idolâtrie, se mirent à briser les images du Christ, de la Vierge et des saints, et à détruire toute représentation des épisodes de la vie religieuse. Cette secte hérétique fut soutenue par les empereurs et combattue par le pape de Rome, premier différend entre la papauté et la cour de Byzance. En 787, l'impératrice Irène rétablit le culte des images, mais, après elle, ses successeurs se déclarèrent de nouveau contre ce culte. Le patriarche de Constantinople veut conserver la

suprématie sur les populations chrétiennes de ces contrées d'Orient; l'exarque de Ravenne est chassé et de toutes ces disputes devait bientôt sortir la séparation définitive de l'Eglise d'Orient d'avec celle d'Occident.

A cette époque correspond l'emploi de la coupole à tambour. Ce der-

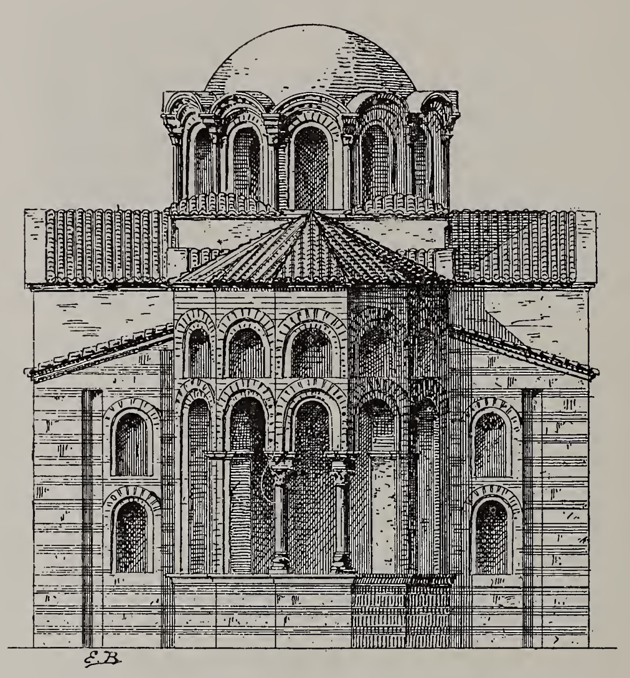


Fig. 223. — Église de la Mère-de-Dieu, Constantinople.

nier est garni de fenêtres, comme le montre la figure 223. L'art byzantin commence à se séparer entièrement de la forme grecque ou romaine et fonde une école. Mais, comme le fait observer M. Lübke, le point de départ de l'architecture byzantine était trop complexe en lui-même pour pouvoir fournir d'amples développements. Aussi l'art chrétien grec eût-il promptement épuisé ses ressources.

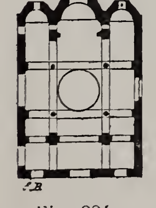
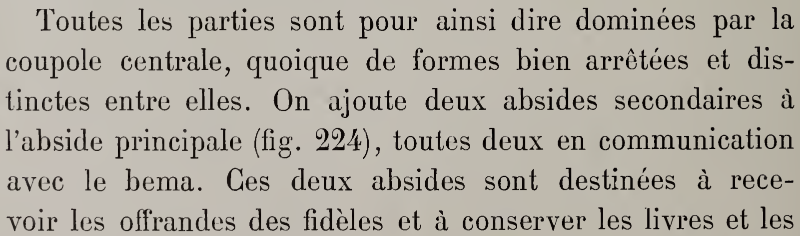


Fig. 224. Plan d'église grecque.



Toutes les parties sont pour ainsi dire dominées par la coupole centrale, quoique de formes bien arrêtées et distinctes entre elles. On ajoute deux absides secondaires à l'abside principale (fig. 224), toutes deux en communication avec le bema. Ces deux absides sont destinées à recevoir les offrandes des fidèles et à conserver les livres et les vases sacrés. Le narthex est agrandi; on rencontre aussi l'exonarthex, et sur celui-ci le gynécéum, qui, précédemment, se trouvait dans les nefs latérales. La voûte acquiert plus de grâce, l'arc est en général posé sur un pied très allongé. La décoration intérieure, mosaïque et marbre,

ne change pas, mais à l'extérieur les coupoles se multiplient; elles motivent les nefs secondaires et les narthex; généralement une centrale, le dôme, et quatre reparties sur les extrémités des deux axes.

Vers la fin, on peut voir quelques façades décorées richement. Mais d'ordinaire les formes extérieures sont sobres, l'ornementation consiste

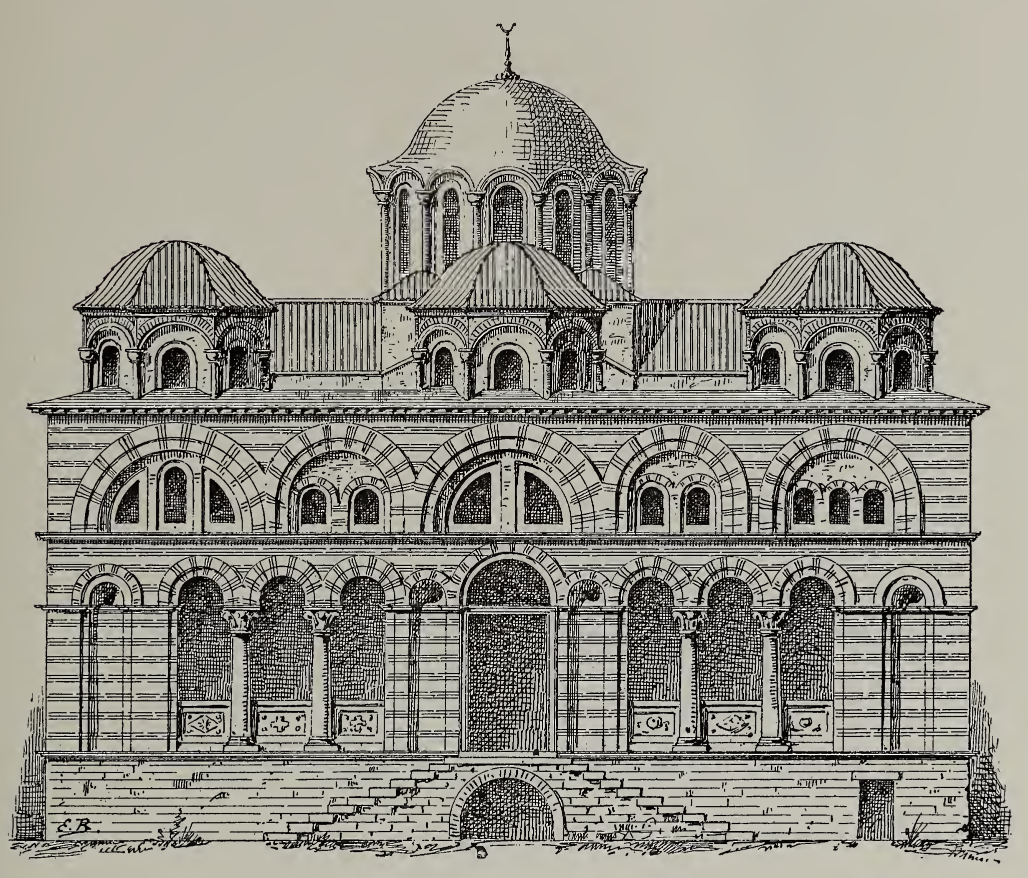


Fig. 225. — Église de Saint-Théodore, Constantinople.

en quelques sculptures, en chapiteaux, en arcades, en coupoles et enfin en assises de matériaux de différentes couleurs (fig. 225).

Le style byzantin s'implanta en Italie vers la deuxième moitié du VIe siècle, avec Narsès, général de Justinien, venu pour donner une sérieuse leçon aux Ostrogoths.

Parmi les basiliques de Ravenne, nous ne retiendrons que Saint-Vital. Bâti de 528 à 547 par Julianus Argentarius, l'architecte de Saint-Apollinaire; l'édifice est construit sur plan octogonal avec coupole centrale, et n'a que des dimensions très modestes. L'espace central, en octogone régulier, n'a que 14 mètres de largeur. De forts piliers, au nombre de

huit, et reliés par des arcs robustes, portent le tambour sur lequel repose la coupole. Entre les piliers sont des hémicycles, voûtés comme les absides, c'est-à-dire en cul-de-four ; ces hémicycles sont divisés en deux étages portés sur colonnes, entre lesquelles règnent des balustrades.



Fig. 226.
Chapiteau de Saint-Vital.

La coupole présente, dans sa construction, une particularité qui est assez curieuse, sans cependant être une rareté, puisqu'elle était jadis couramment employée. La voûte hémisphérique est construite en vases d'argile semblables à des amphores et emboîtés les uns dans les autres. Tout l'intérieur est revêtu de marbre ou de mosaïque (fig. 226).

L'art byzantin avait aussi pénétré en Gaule, mais seulement à l'état d'influence ; le système entier ne devait venir que plus tard. Les Vénitiens étaient de longtemps en relation suivie avec Byzance, et pour les besoins de leur commerce, ils avaient fondé de nombreux comptoirs

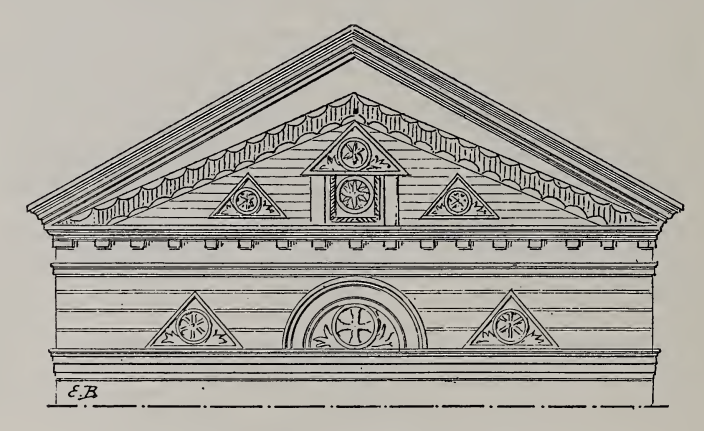


Fig. 227. — Église Saint-Jean, à Poitiers

dans les pays d'Occident, et y écoulaient les produits des Grecs et des Arabes, et, sans apporter un style d'architecture proprement dit, il n'en est pas moins vrai que la forme et la décoration des objets importés devaient influer sur le goût des artistes du vi^e^ au xe siècle, comme semblent le prouver divers exemples (fig. 227), façade latine de Saint-Jean de Poitiers et celle de Saint-Front de Périgueux.

Charlemagne, ou le grand Karl, si l'on préfère, ne trouvait pas dans ses vastes Etats des hommes assez au courant des choses d'art pour réaliser ses grands projets. Comme à d'autres époques de l'histoire, on rencontrait plus facilement de bons garçons tout prêts à s'escrimer d'estoc et de taille, plutôt que des artistes ayant sacrifié à l'étude une

grande partie de leur existence. Ce prince s'adressa donc à Byzance, pour avoir des architectes capables, et à Bagdad il demanda des professeurs pour ses écoles.

A Aix-la-Chapelle, Charlemagne fit construire une église sur le modèle de Saint-Vital de Ravenne ; elle fut dédiée à la Vierge, et élevée de 796 à 804. « Le dôme, dont les historiens ont parlé avec enthousiasme, dit M. L. Château, était de forme antique, rond et supporté par huit piliers reliés par des arcs cintrés ; ces arceaux portaient trente-deux colonnes soutenant la coupole. Tous ces supports de granit et de marbre avaient été enlevés aux églises de Rome et de Ravenne, villes italiennes dont les dépouilles vinrent enrichir l'église et le palais d'Aix... Il n'existe plus aujourd'hui, de l'église de Charlemagne, que de gros massifs de murailles, des grilles et des portes en bronze. »

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

Le style byzantin est la dernière évolution de l'art grec. Nous avons vu celui-ci devenir romain ; puis, à la chute de Rome, prendre de nouveau le chemin de l'Orient, où, mélangé avec le Grec indigène et des éléments asiatiques, il prend un nouvel aspect et forme un ensemble d'un type tout spécial et d'un caractère très tranché.

« On peut, dit M. Batissier, dire que toutes les surfaces rectilignes, carrées, angulaires, des temples d'Athènes, se changèrent dans les églises de Constantinople en surfaces circulaires, curvilignes, concaves à l'intérieur, convexes à l'extérieur. Ce furent là les caractères les plus saisissants du nouveau style d'architecture adopté, à partir des ve et vi^e^ siècles, à Constantinople. Les architectes byzantins, en adoptant la coupole, l'inscrivent au centre d'un carré divisé en deux nefs, se coupant à angles droits par le milieu, de manière que l'intérieur du monument ressemblât à une croix grecque, c'est-à-dire à une croix dont les quatre branches sont égales. Ils perfectionnèrent encore la construction de ces dômes, en les élevant au-dessus de quatre grands arcs disposés sur un plan carré. On comprend qu'en adoptant un périmètre circulaire à un périmètre quadrangulaire on avait en surplus quatre angles. Chacun de ces angles fut alors racheté par une petite voûte en encorbellement, qu'on ne peut mieux comparer qu'à une niche. Les dômes ainsi disposés sont dits en *pendentifs*. Tel est le plan de Sainte-Sophie de Constantinople. »

La *coupole* est le signe le plus caractéristique du style. Etablie sur un plan carré comme à Sainte-Sophie, elle est sur pendentifs, c'est-à-dire que les angles sont remplis de manière à former un cercle à la naissance



Fig. 228. — Église de Kapnicarea, Athènes.

de la coupole. Nous avons vu plus haut que, dans le principe, le dôme est plat; ce n'est qu'un arc de cercle, puis il s'élance et atteint le plein cintre. Enfin, augmentant encore de hauteur, un tambour vient s'interposer entre l'édifice et la coupole (fig. 228).

La *dissymétrie*, pour être un caractère un peu vague, n'en a pas moins

une certaine importance. La symétrie est païenne, les chrétiens ont su très souvent, et avec raison croyons-nous, négliger un système de répétition de chaque côté d'un axe, qui peut être d'un bon effet, mais auquel on ne doit rien sacrifier de ce qui est ordonné par la destination de l'édifice. La jolie église du Sauveur, à Constantinople (fig. 229), donne un exemple de cette liberté de lignes. La façade faisait partie du « couvent de la ville ».

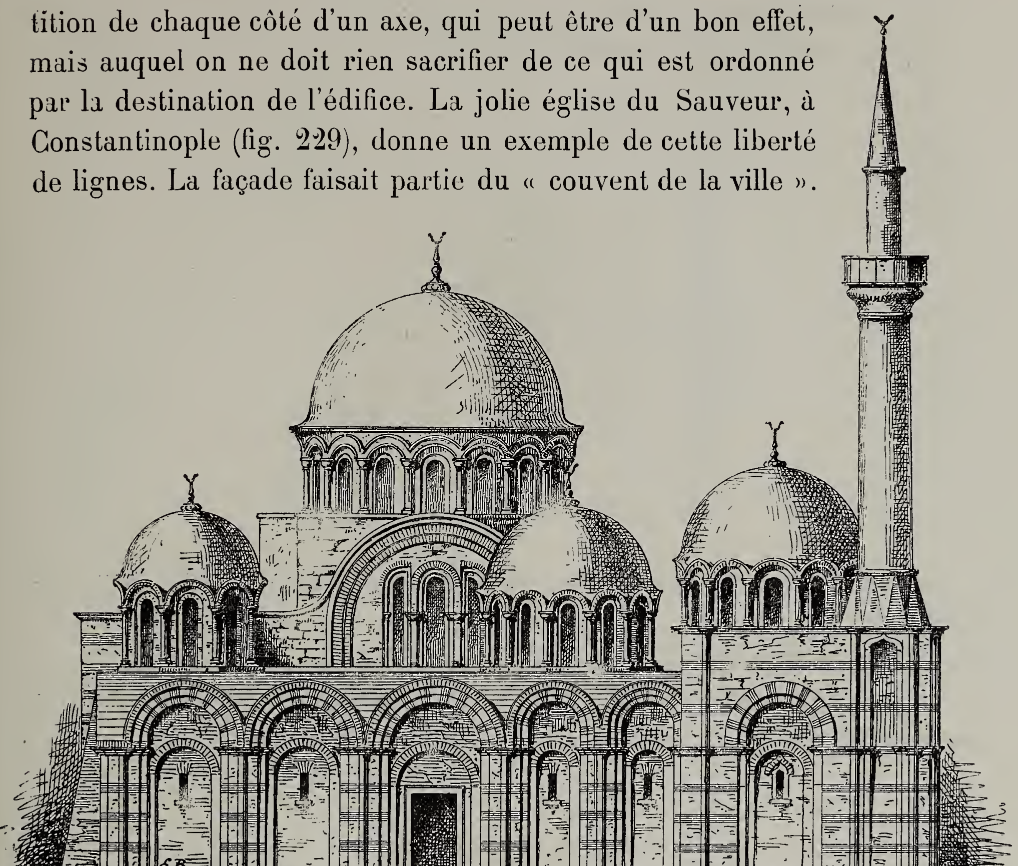


Fig. 229. — Église du Sauveur.

De l'église primitive, qui datait de Justinien I[er], il n'en reste plus rien. Inutile de dire que le minaret qui décore si élégamment le côté droit de notre dessin est une addition musulmane.

Les *assises alternées* de pierre et de brique ou de pierre de couleurs différentes, placées horizontalement, parfois avec des hauteurs équivalentes et d'autres fois dans des proportions diverses, mais l'assise de couleur étant généralement d'une hauteur moindre que celle plus claire. La disposition en damier se retrouve aussi.

Les riches *mosaïques* d'or et de pierreries.

Les *placages de marbres*, sertis et unis, placés en revêtement et formant une foule de petits cadres peu saillants.

Les *grandes figures*, assises ou debout, se détachant sur des fonds d'or mat ou guilloché.

Les *enroulements* de bordure dont certains sont très caractéristiques (fig. 230).

Les *dispositions en plan*, qui sont généralement carrées, en croix grecque, rondes ou polygonales.

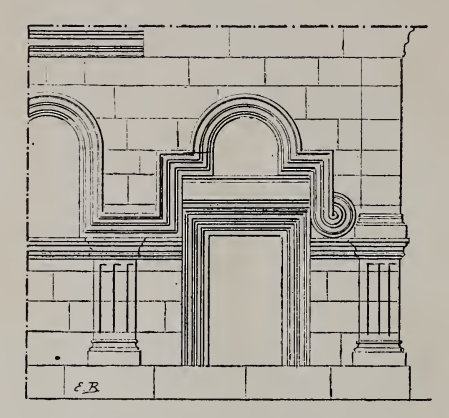


Fig. 230. — Fragment byzantin.

Les *tresses*, les *torsades*, ces dernières employées même pour les colonnes.

Les *rangs de perles* et d'ornements dentelés.

La *passementerie* et la *broderie* qui envahissent tout à la fois les édifices et les vêtements.

ORNEMENTATION

L'ornementation très sobre à l'extérieur est au contraire somptueuse dans les édifices ; nulle part la richesse, dans le sens absolu du mot, n'a été dépassée. La partie ornementale sculptée est suffisamment indiquée par nous plus haut, en parlant des monuments du Haouran. Mais il nous reste les profils ; nous avons déjà vu un certain nombre de chapiteaux et de bases, nous présenterons donc à titre d'exemples un certain nombre de profils (fig. 231 à 239). On voit combien déjà nous sommes éloignés des purs profils grecs, les formes contrariées, les courbes passant brusquement d'un arc à grand rayon pour aboutir par une ligne presque droite, à une moulure très fine. En résumé, toutes ces moulures surchargées sont confuses et ont peu de saillie, caractère absolument byzantin.

Dans tout l'agencement de ce style, on reconnaît l'imagination vive et l'amour des couleurs et des pierreries, qui distingue les peuples de

l'Orient et du Midi. En somme, l'architecture byzantine était bien en harmonie avec les mœurs locales, et les coupoles éclatantes des temples

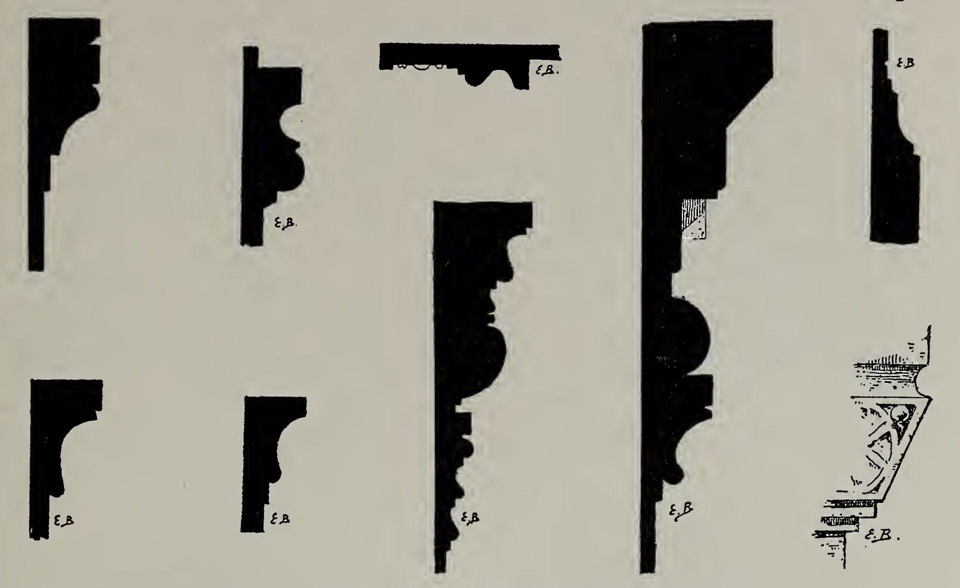


Fig. 231 à 239. — Socles, bandeaux, linteaux, corniches.

byzantins représentaient aux yeux du spectateur un reflet du ciel radieux de la Grèce et de l'Asie Mineure.

SCULPTURE

« Voir dans l'art de Byzance un compromis entre les styles adoptés par les Romains du bas-empire, dit Viollet-le-Duc, et quelques traditions de l'art grec, ce n'est certes pas se tromper, mais c'est considérer d'une manière un peu trop sommaire un phénomène complexe. Il faudrait — l'art admis par les Romains bien connu, — savoir ce qu'étaient ces traditions de l'art grec sur le Bosphore au IVe siècle. Cet art grec était romanisé déjà avant l'établissement de la capitale de l'empire à Constantinople; mais il s'était romanisé en passant par des filières diverses. Or, comme les Romains, en fait de sculpture, n'avaient point un art qui leur fût propre, ils trouvaient à Constantinople l'art grec modifié par l'élément latin et tel, à tout prendre, qu'ils l'avaient admis partout où ils pouvaient employer des artistes grecs. Les Romains apportaient donc à Byzance leur génie organisateur en fait de grands travaux publics, leur structure, leur goût pour le faste et la grandeur, mais ils n'ajoutaient rien à l'élément artiste du Grec. »

Dans la sculpture byzantine, les statues isolées sont très rares, à peine quelques images de saints. Il est cependant juste d'admettre que la

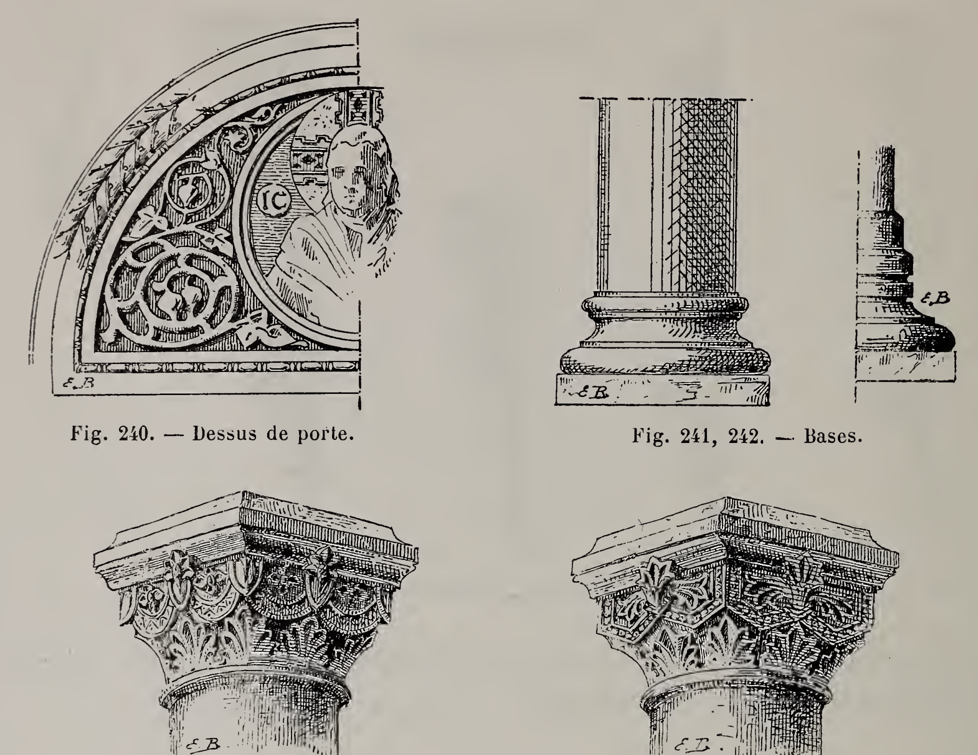


Fig. 240. — Dessus de porte.

Fig. 241, 242. — Bases.

Fig. 243, 244. — Chapiteaux du Consistoire, Lyon.

fureur iconoclaste doit avoir fait disparaître une grande quantité d'œuvres. Quoi qu'il en soit, on ne peut guère citer que quelques statues d'empereurs et quelques monuments copiés sur des modèles romains.

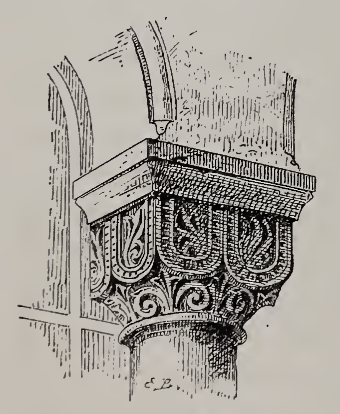


Fig. 245.
Chapiteau du Consistoire, Lyon.

Dans l'ordre ornemental, la sculpture est fortement empreinte du style grec, sans représentation humaine. Les arts des Perses avaient eu une influence considérable sur la sculpture d'ornement, et il semble que certaines parties de Sainte-Sophie ont été empruntées à des monuments de la Perse et même de l'Assyrie. Parfois aussi, comme à l'église du Sauveur, l'ornementation a acquis un caractère propre (fig. 240), sans réminiscences asiatiques. Dans le tracé des profils également, le goût oriental reprend le dessus et on peut voir (fig. 241-242) une comparaison entre une base romaine ordinaire et une base byzantine.

Et pour terminer ces quelques lignes sur la sculpture, voici, à titre d'exemples, trois chapiteaux byzantins, bien modernes ; ils proviennent du temple consistorial israélite de Lyon. M. Hirsch, qui les a composés, nous montre comment on peut, sans copier, interpréter les documents byzantins (fig. 243, 244, 245).

Disons ici, quoique ce ne soit peut-être pas la place, que l'art byzantin est généralement employé dans les constructions israélites.

PEINTURE

Saint Augustin avoue que, de son temps, on ne faisait pas de vrais portraits, mais seulement des images de fantaisie. Le pape Grégoire II, en écrivant à l'empereur Léon, auteur des Iconoclastes, disait : « Les peintures sont faites pour ceux qui ne savent pas lire, les hommes et les femmes tenant entre leurs bras les petits enfants nouveaux baptisés et leur montrent du doigt les histoires ou aux jeunes gens ou aux gentils étrangers ; ainsi ils les édifient et élèvent leur esprit et leur cœur vers Dieu. »

L'art chrétien ne s'est jamais beaucoup préoccupé de la forme, non plus que d'analyser de trop près la pensée. Il voulait des types exprimés fortement, capables d'inspirer à l'homme une pieuse terreur et de graver dans son esprit, par des formes simples et à sa portée, un enseignement, un exemple de moralité et de vertu solennels et inoubliables.

ARTS INDUSTRIELS

Tous les arts de l'ancien monde étaient pratiqués à Constantinople. Les relations de cette ville avec l'Asie et avec l'Occident lui fournissaient les matériaux, et les artisans étaient attirés par le prestige de la capitale.

Le travail de l'ivoire y atteignit un haut degré de perfection, nos musées en possèdent de fort beaux exemples ; la sculpture sur bois enrichit l'ameublement des églises et des palais ; l'or et l'argent sont travaillés finement, et parfois employés en grandes masses, prodigalité qui n'a rien de commun avec l'art. Dans l'église de Sainte-Sophie, par exemple, le chœur avait des colonnes et des grilles d'argent.

Les pierreries sont habilement travaillées, soigneusement serties, mais

employées avec une profusion d'un goût douteux ; la valeur intrinsèque de la matière prime de beaucoup la valeur artistique.

On assemble des métaux précieux, des perles, des émaux de toutes couleurs, chatoyants décors dont le moindre défaut est de supprimer les lignes.

L'orfèvrerie employait le *nielle*, gravé dans le métal et rempli par un émail foncé ; le *filigrane* fait d'un fil de métal contourné en tous sens et présentant mille combinaisons capricieuses où l'œil se perd à suivre le dessin.



LA MOSAÏQUE

La mosaïque est une véritable tapisserie exécutée en pierre. Le point, de laine ou de soie, est remplacé par de petits cubes ou prismes, réguliers ou irréguliers, obtenus en cassant ou en taillant des matières dures, telles que les pierres, le marbre, la terre cuite, le verre et l'émail. Ces cubes, de couleurs différentes, sont juxtaposés de manière à former des dessins, des fleurs, des ornements des figures d'hommes et d'animaux, et enfin de véritables tableaux. Ils sont assemblés au moyen d'un mastic ou ciment composé de chaux, de sable très fin, de pouzzolane ou de brique pilée.

Voici ce qu'en dit George Sand dans ses *Maîtres mosaïstes*. « La mosaïque est un art véritable apporté de la Grèce par des maîtres habiles et dont nous ne devrions parler qu'avec un profond respect, car lui seul a conservé, encore plus que la peinture sur métaux, les traditions perdues du dessin au Bas-Empire. Si elle nous les a transmises altérées et méconnaissables, il n'en est pas moins vrai que sans elle nous les eussions perdues entièrement. La toile ne survit pas aux outrages du temps. Appelle et Xeuxis n'ont laissé que des noms. Quelle reconnaissance n'aurions-nous pas aujourd'hui pour des artistes généreux qui auraient éternisé leurs chefs-d'œuvre à l'aide du cristal et du marbre ! D'ailleurs, la mosaïque nous a conservé intactes les traditions de la couleur, et, en cela, loin d'être inférieure à la peinture, elle a sur elle l'avantage que l'on ne peut nier : elle résiste à la barbarie des temps comme aux outrages de l'air. »

Nous allons passer en revue les mosaïques que nous ont laissées les civilisations passées, mais nous devons dire de suite qu'à part quelques

emplois de matériaux spéciaux que nous noterons, ce sujet se présente sensiblement le même partout, ne présentant que des différences de composition ou de représentations d'ornements ou de figures préférés. Ce sont donc pour ainsi dire les différentes écoles de peinture en mosaïque qui seront examinées ici.

Les Perses paraissent avoir les premiers exécuté des ouvrages de mosaïque. D'abord avec de petits cubes de terre cuite de deux couleurs seulement, dont ils composaient des motifs d'ornement; puis avec des marbres de couleurs variées.

Les Grecs apprirent cet art des Perses, et bientôt surpassèrent leurs maîtres. Mais, venu seulement dans les derniers temps de la civilisation grecque, il fut particulièrement appliqué à la décoration des parquets qui comporte des sujets de répétition, des bordures et des motifs-milieu.

Il nous faut arriver aux Romains pour trouver de sérieux renseignements sur l'art du mosaïste. Nous nous trouvons en présence de véritables tableaux; les sujets sont symboliques ou empruntés à des scènes mythologiques. Les Romains, peintres habiles, surent tirer un bon parti de ce mode de peinture indestructible, et nous pouvons encore aujourd'hui, surtout dans les musées d'Italie, admirer leurs œuvres.

On cite notamment la mosaïque dite de « Constantine » parce qu'elle a été découverte près de cette ville. Cette mosaïque représente Neptune et Amphitrite debout sur un quadrige.

Jusque-là, la mosaïque a été employée pour la décoration du sol, des parois et même des plafonds, mais seulement comme élément secondaire.

Avec les Byzantins nous allons la voir prendre son plus complet développement, au moins comme application.

A Byzance, on faisait des mosaïques, non plus en marbre comme au temps de Phidias, mais en perles et en pierres précieuses. A Saint-Vital de Ravenne, les mosaïques exécutées sous Justinien sont encore en parfait état. Les plus marquantes représentent l'empereur Justinien suivi de ses courtisans et soldats; l'évêque Maximien et son clergé; l'impératrice Théodora, accompagnée de ses femmes, et portant ses offrandes au temple. Pour ce dernier sujet voici ce qu'en disait Valery : « On pourrait se croire à la cour de Constantinople : les traits de Théodora, de cette comédienne passée d'un trône de théâtre sur le trône du monde, ont encore un certain air lascif qui rappelle ses longues prostitutions. »

Le milieu de la voûte est orné d'urnes, de paons et d'autres animaux. Sur l'arc de tromphe, on remarque Jérusalem et Bethléem; puis les

évangélistes, des prophètes, Moïse et le Christ, bon pasteur. Et nombre de sujets bibliques.

« La mosaïque byzantine, dit M. Viollet-le-Duc, a toujours quelque chose de barbare ; on est surpris, préoccupé ; ces tons d'une intensité extraordinaire, ces reflets étranges qui modifient les formes, qui détruisent les lignes, ne peuvent convenir à des populations pour lesquelles l'architecture, avant tout, est un art de proportions et de combinaisons de lignes. »

Le signe le plus caractéristique de la mosaïque byzantine, est le fond d'or, qui était obtenu par des cubes dorés et recouverts d'un enduit vitreux laissant au métal tout son éclat. Les sujets et ornements se détachent sur ce fond.

Pendant les périodes romane et gothique, la mosaïque n'offre que de rares exemples en Occident. En France, on ne connaît que celui de la petite église de Germigny-les-Prés, près de Sully-sur-Loire, et qui paraît dater du IXe siècle. Citons encore M. Viollet-le-Duc : « Cependant nous possédons encore, dans les magasins de l'église abbatiale de Saint-Denis, les restes d'un pavé en mosaïque à fonds d'or et de couleur datant de la fin du XIIe siècle, et qui rappelle parfaitement, comme facture, les mosaïques italiennes de la même époque. Ce pavage, dont l'ensemble a été conservé par un dessin de Percier, fait en 1797, représentait les travaux de l'année entourant un large compartiment occupé par des animaux fantastiques. Si la facture est italienne, le dessin est évidemment français. Mais il ne faut pas oublier que Suger avait fait venir, si l'on en croit ses *Gestes*, des artistes de tous pays pour contribuer à l'érection de la nouvelle église, achevée en 1140... En débarrassant cette même église de Saint-Denis des tristes superfétations qui en ont si profondément altéré le caractère, nous avons trouvé, sous les carrelages modernes, quantité de petits cubes en terre cuite vernissée de $0^{m},015$ à $0^{m},02$ de côté, qui ont évidemment servi à faire des mosaïques par un procédé peu dispendieux. »

La mosaïque, nous devons le dire, ne fut jamais, à aucune époque, un art français. A l'époque de la Renaissance, c'est encore en Italie que nous allons la retrouver. Des artistes de talent ne dédaignent pas ce procédé de peinture. Aussi pouvons-nous citer à Santa-Maria del Fiore, à Florence, le pavage dû à Baccio d'Agnolo, Buonarotti, et Fr. dà San Gallo. A Saint-Marc de Venise, *l'Enlèvement de saint Marc*, de Pierre Vecchia ; *le Jugement dernier, les Magistrats vénitiens rendant les honneurs au corps de saint Marc*, dessin de Sébastiano Rizzi, exécution par L. del Pozzo.

« A l'époque de Vasari (1512-1574), dit M. Bosc, il y avait fort peu d'ateliers de mosaïque pour la reproduction des tableaux; aujourd'hui il n'en existe pas davantage. Rome seule et la fabrique du Vatican, presque unique dans Rome, cultivent cet art avec une certaine activité. Le fonctionnement régulier de cette fabrique date de 1728; c'est le pape Benoît XIII qui nomma Cristofari directeur *della studio del mosaïco;* antérieurement les architectes chargés de la décoration des églises réunissaient en équipes les mosaïstes épars dans les divers ateliers de Rome et de Venise, et leur distribuaient pour un prix convenu telle ou telle partie d'un monument à décorer. »

Technique. — L'artiste en mosaïque a ses cubes rangés dans des cases par couleurs de toutes nuances; au fur et à mesure des besoins, il les prend et les place à l'endroit indiqué par le tracé établi sur le fond, en leur faisant un bain en mastic ou ciment destiné à agglomérer tous ces éléments. Le sujet fini, et le mastic séché, on procède au polissage exécuté avec un polissoir bien plan et de la poudre de grès délayée dans l'eau. On rebouche les parties où le mastic peut manquer; puis après, un lavage, on lustre au linge de laine, avec un encaustique composé de cire blanche et d'essence.



STYLE ARABE

La vaste presqu'île située entre le golfe Persique et la mer Rouge, l'Arabie, est un vaste plateau rocheux, une contrée aride sans eau ni végétation. Seul, le littoral sur une profondeur minime est habitable et fertile. Aussi les indigènes ne connurent-ils que la vie nomade, parcourant ce désert immense et brûlé par le soleil.

La grande poésie des solitudes, l'immensité sans obstacles, le ciel toujours pur et enfin le tempérament contemplatif de la race, tempérament qu'elle tenait du milieu, prédisposèrent les Arabes à un monéthéisme abstrait entièrement différent de celui des races occidentales.

Cette religion se maintint moins pure que chez les Hébreux; tandis que certaines tribus s'adonnaient au culte des images, d'autres adorèrent le soleil, la lune, et les forces de la nature; d'autres enfin suivirent la doctrine du Christ; il s'ensuivit des discussions politiques et religieuses qui amenèrent un état de continuelles hostilités. A ce moment précis, apparaît un homme à l'esprit ardent, enthousiaste et énergique, qui se crut appelé à réunir sous une même volonté et sous une même foi les Arabes divisés et épars.

Mahomet, cet homme extraordinaire qui donna aux Arabes la loi écrite, semble incarner en lui le génie de sa race; il est le point de départ et la cause de leur civilisation et de leur grandeur.

Mahomet naquit à la Mecque, le 10 novembre 570, de parents appartenant à la tribu des Koréïchites, issue d'Ismaël, fils d'Abraham. Orphelin à neuf ans, Mahomet fut recueilli par Taleb, son oncle, qui l'initia au commerce ; plus tard, il fit partie d'une caravane qui portait en Syrie les produits de l'Arabie. A Bosra, il fit la connaissance d'un moine chrétien. Djirdis, qui, frappé à son aspect, lui prédit un glorieux avenir. Ce moine, curieux et chercheur probablement, découvrit entre les deux épaules du futur fondateur de l'Islamisme, un signe qu'avaient eu tous les prophètes ; mais qui, paraît-il, était bien plus prononcé chez lui.

A son retour à la Mecque, il prit part aux guerres de sa tribu contre les Benou-Hawazin, mais, il l'avoue lui-même, son rôle dans les combats se bornait à ramasser les flèches. (Les balles à cette époque n'étaient pas encore en usage.)

Un temps s'écoula, qu'il employa à s'instruire : il sut se concilier l'estime et même le respect de ses concitoyens qui l'avaient surnommé *El Emin* (le sincère). Vers ce temps, il avait alors vingt-cinq ans, une riche veuve, Khadidja, le prit à son service et lui confia l'administration de ses biens, et en fut si satisfaite qu'elle lui offrit sa main et ses quarante ans, — âge respectable pour une dame arabe.

L'usage local, différent du nôtre, oblige le mari à apporter une dot à la femme qu'il épouse ; s'y conformant, Mahomet offrit vingt chameaux.

Maître d'une grande fortune, Mahomet sentit naître son ambition ; une circonstance heureuse lui permit bientôt de se mettre en lumière et de prendre une place prépondérante parmi ses concitoyens.

Le temple sacré, la Caaba, avait été détruit par un incendie. On résolut de le reconstruire et on s'y mit avec une ardeur et une émulation poussées à un si haut degré que les jalousies surgirent. Mais c'est surtout quand il s'agit de la mise en place de la pierre noire, particulièrement vénérée, que les disputes éclatèrent entre les familles, qui toutes réclamaient l'honneur de cette tâche. Les travaux durent être suspendus, et dans une assemblée tenue pour chercher les voies et moyens d'éviter la discorde et la guerre, un chef vénérable, voyant que toutes les propositions étaient repoussées, insinua de prendre pour arbitre la première personne qui franchirait le seuil de l'enceinte ; cette motion fut acceptée, et presque aussitôt Mahomet entra dans le temple.

Son génie lui découvrit immédiatement le parti qu'il pouvait tirer d'une circonstance en apparence si simple ; il fit étendre à terre un manteau et commanda qu'on plaçât dessus la pierre, puis il choisit les quatre chefs les plus considérables de la tribu et leur confia à chacun un coin

du manteau et commanda de l'élever à hauteur convenable. Alors il prend lui-même la pierre et la met en la place qu'elle devait occuper. Il avait mis d'accord les rivaux et s'était adjugé la part considérable dans cette œuvre sacrée. Cela ne fait-il pas songer à la fable de *l'Huître et les Plaideurs?*

Il avait environ quarante ans : il prétendit avoir eu une vision dans laquelle l'ange Gabriel lui apparut et lui dit : « O Mahomet, tu es l'envoyé de Dieu. » Et, rentré à la Mecque, il eut sans cesse d'autres révélations faites au nom de Dieu par le même intermédiaire.

Le premier enseignement de l'ange fut la prière précédée d'ablutions. Mahomet l'enseigna à Khadidja. Ali, son gendre, fut le deuxième adepte de la religion nouvelle bien informe encore. Resté secret d'abord, le nouveau culte, sur l'ordre précis de Dieu, fut prêché ouvertement; ses commencements furent difficiles, il eut à vaincre un scepticisme enraciné par le temps et la facilité des mœurs ; le prophète essuya bien des moqueries, bien des huées ; il fut traité d'imposteur et de fou.

Malgré tout, il recevait de nombreuses adhésions, et la conversion d'Omar, qui avait été son plus violent adversaire, lui fournit un puissant appui. Sa fermeté lui fit aussi beaucoup d'adeptes. Mais la grande masse des Koréïchites ses compatriotes, voulant sans doute confirmer le proverbe qui dit que : « Nul n'est prophète dans son pays », était rebelle à toute conversion et, pour tuer la foi nouvelle dans son principe, résolut la mort de Mahomet.

Averti à temps, celui-ci parvint à s'échapper et se réfugia à Yathred, qui fut depuis Médine, de *Medinet-en-nabi,* ville du prophète.

C'est de cette fuite que date l'Hégire ou ère musulmane ; elle eut lieu le 16 juillet 622.

Mahomet comprit bien vite qu'il ne saurait vaincre les résistances de ces peuples qui ne respectent que la force, autrement que par la force elle-même, et il livra un premier combat le 14 mars 624, dans lequel, à la tête de trois cent treize hommes, il défit neuf cent cinquante Koréïchites. Certains auteurs prétendent que Mahomet s'était auparavant exercé au métier de la guerre en détroussant des caravanes, mais cela paraît mal établi, quoique cependant ne présentant rien d'invraisemblable.

Ses morts étaient proclamés martyrs. Les ennemis blessés et prisonniers pouvaient librement choisir entre la décollation immédiate et leur conversion au nouveau culte; et Mahomet disait : « Chaque prophète a

son caractère. Celui de Jésus-Christ était la douceur; le mien, c'est la force. »

Souvent vainqueur et parfois vaincu, mais expliquant habilement ses défaites, et les faisant tourner au profit de son œuvre, c'est par la ruse et la force que Mahomet propage sa doctrine. Maître de la Mecque, il renverse les idoles du temple et les brise en disant : « La vérité parut et le mensonge s'évanouit. » Puis il étend sa domination sur toute l'Arabie, et meurt de la fièvre à l'âge de soixante-sept ans, en prononçant ces paroles, fragments d'une pensée inachevée : « Oui, mon Dieu, oui... avec le compagnon d'en haut. »

Mahomet a fondé des institutions qui ont défié le temps : après douze siècles passés, le Koran s'impose encore à une grande partie de l'univers. « Tout est écrit, disait-il aux croyants, la mort à son heure viendra nous trouver dans notre lit comme dans la mêlée. Nul ne peut changer sa destinée. Mourir en brave, c'est conquérir le ciel; mourir en lâche, c'est aller droit en enfer. » Ce fatalisme faisait de terribles guerriers.

Esprit élevé et aussi très subtil, il savait toujours se tirer d'une position embarrassante. Ainsi un jour, une femme âgée vient lui demander d'intercéder auprès de Dieu pour obtenir son admission au paradis. Mal disposé sans doute, il répondit avec humeur : « Le paradis n'est pas fait pour les vieilles femmes. » Et comme à cette réponse la malheureuse s'était prise à pleurer, Mahomet, voyant la mauvaise impression causée par ces paroles cruelles sur son entourage; et peut-être aussi touché par les larmes de la solliciteuse, ajouta : « Non, le paradis n'est pas fait pour les vieilles femmes, parce qu'avant de les y admettre, Dieu leur rendra la jeunesse, la grâce et la beauté, pour qu'elles soient dignes de l'époux céleste qui les attend. »

Son œuvre, empreinte de véritable grandeur, loin de s'éteindre après sa mort, fut agrandie par ses successeurs; et le Coran d'une main, l'épée de l'autre, l'Islam pénétra en Perse, dans l'Inde, l'Asie Mineure, la Turquie, tout le nord de l'Afrique, la Sicile, et enfin en Espagne et dans le Midi de la Gaule, où la lourde main germanique de Charles Martel écrasa à Poitiers, en 732, le flot musulman envahisseur qui aurait changé les destinées de l'Europe.

Les Arabes appartiennent au type *caucasique* et font partie du premier rameau araméen ou sémitique; de race blanche, bronzés par le soleil, ils sont en général grands, bien faits et vigoureusement musclés. La tête

est belle, bien tracée, le nez est légèrement busqué. En général, l'ensemble présente un caractère énergique et même dur.

La langue arabe comprend différents dialectes :

L'*arabe ancien,* éteint depuis longtemps, se subdivise en deux, l'*Hamiar* et le *Koréïsch* parlé dans l'Arabie occidentale et dans les environs de la Mecque.

L'*arabe littéral*, dérivé du koréïsch ; c'est dans cette langue qu'est écrit



Fig. 246. — Inscription coufique.

le Coran. Eteinte depuis longtemps, elle est restée comme liturgique et littéraire chez la plupart des nations musulmanes ; sa belle époque fut du IXe au XIVe siècle. Elle est riche, énergique et sonore ; son alphabet se compose de vingt-huit lettres et de trois points voyelles.

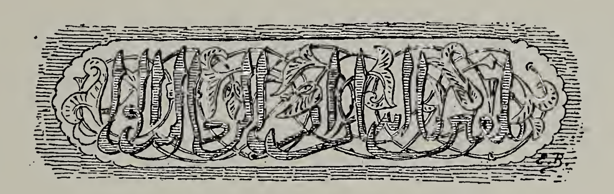


Fig. 247. — Inscription ornée.

Il y a trois genres d'écritures pour l'arabe littéral :

Le *coufique*, non usité, mais qu'on retrouve dans un grand nombre d'inscriptions (fig. 246) ;

Le *neskhi,* employé par les Arabes de l'Asie et de l'Afrique orientale ;

Le *maghreby,* usité dans l'Afrique du Nord ;

L'arabe vulgaire, parlé dans l'Arabie, la Mésopotamie, la Syrie, la Nubie, les États barbaresques, le Darfour, etc. Il se subdivise en différents dialectes, dont les principaux sont : le bédouin, le maronite, le druse, l'égyptien moderne, et le maugrebin ou maure.

Mahomet avait encouragé le goût pour l'écriture et les inscriptions par ces paroles : « Toute science qui n'est pas écrite est comme perdue. La science est un gibier, et l'écriture est le lien qui sert à le retenir. » Aussi voyons-nous l'écriture jouer dans l'architecture arabe un rôle considérable, concourant à la décoration et semant sur toutes les parois des

versets du Coran et des sentences. Les lettres, très décoratives malgré leurs formes étranges, se prêtent bien à un accompagnement d'ornements de rinceaux et de feuilles (fig. 247).

ARCHITECTURE

Manifestation par excellence du génie des Arabes, l'architecture n'a pu fleurir chez eux à l'époque où leurs tribus nomades parcouraient le désert. Quand le calife Valid décida d'élever les mosquées de Jérusalem, de Damas et de Médine, il dut demander des artisans à l'empereur grec de Constantinople, et ces constructeurs apportèrent avec eux les formes byzantines et particulièrement l'arcade sur colonne, important élément de leur architecture. Mais la vive imagination des Arabes, leur fanatisme religieux et peut-être aussi leur orgueil, les conduisirent promptement à altérer la forme de l'arcade et les ornements des supports, à créer une structure ayant un caractère propre et portant la marque de leur génie.

Privés des ressources décoratives que donne la nature animée, les artistes arabes durent se jeter dans l'abstraction ; ils créèrent de ravissantes compositions, dont les éléments sont empruntés à la nature végétative, tels que les fleurs, les feuillages, les fruits ; ou à des combinaisons géométriques, laissant libre cours à leur ardente imagination qu'exaltait encore le sentiment religieux. L'écriture arabe, si originale, vient aussi contribuer à l'ornementation, habilement dessinée ; elle mêle ses formes bizarres à de légers rinceaux, elle parle aux yeux par ses lignes élégantes et à l'esprit par ses sentences religieuses ; elle se place comme motif au milieu d'ornements, ou vient garnir les cadres des ouvertures, et partout s'harmonise avec la décoration générale.

L'absence des figures, d'êtres animés dans l'architecture, vient de ce verset du Coran où Mahamet dit : « O croyants ! le vin, les jeux de hasard, les *statues* et le sort des flèches, sont une abomination inventée par Satan ; abstenez-vous-en et vous serez heureux. »

Les préceptes de toutes les religions donnent lieu à des interprétations diverses, c'est ce qui eut lieu au sujet de ce verset.

Les sectateurs d'Omar le prirent à la lettre, évitèrent les statues et les images ; les rigoureux observateurs du Coran en poussèrent la scrupuleuse observation à ce point que dans le jeu d'échecs, ils ne se servaient pas de figures représentant des êtres animés.

Mais par contre les prosélites d'Ali l'interprétèrent dans un sens plus

large et comprirent mieux peut-être la pensée du prophète. Car, fait observer M. Kasimirski dans son excellente traduction du Coran, le mot *ansab*, pluriel de *nasb*, statue, s'employait pour désigner des pierres sacrées, sortes d'idoles adorées avant la religion nouvelle ; et Mahomet emploie encore ce mot dans un autre verset pour désigner les autels des idolâtres.

Quoi qu'il en soit, de là vient peut-être l'originalité, la richesse, le caractère si tranché et si différent de tous, qui étonne et qui charme dans le style qui a fait dire : « L'architecture arabe ressemble à un rêve étrange, au caprice des génies qui s'est joué dans un réseau de pierre ; dans ces délicates découpures, ces franges légères, ces lignes volages, dans ces lacs où l'œil se perd à la recherche d'une symétrie qu'à chaque instant il va saisir et qui lui échappe toujours par un perpétuel et gracieux mouvement ; ces formes variées vous apparaissent comme une puissante végétation fantastique ; ce n'est pas la nature, c'en est le songe. »

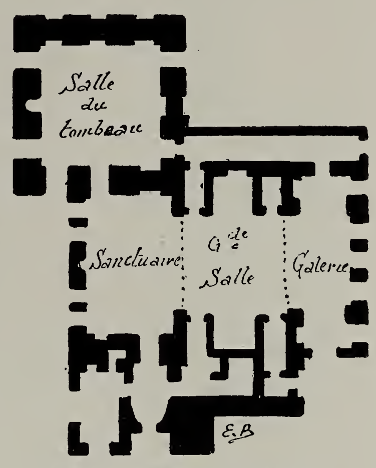


Fig. 248. — Mosquée de Kaïtbai.

Comme chez tous les autres peuples, le monument religieux tient la première place dans l'architecture des Arabes. La mosquée, ou église musulmane, n'est pas, comme les édifices des autres cultes, bâtie sur un plan invariable : tandis que la mosquée de Cordoue affecte la forme d'un rectangle, celle de Kaïtbai au Caire est très irrégulière (fig. 248). Les principales sortes de mosquées sont : la *Mesdjid*, où se font les prières quotidiennes ; la *Djami*, où, le vendredi, se dit la prière publique ; la *Zouaïa*, celle où sont inhumés les restes des saints, et qui sert en même temps d'école ; enfin le *Marabout*, sorte de petite mosquée isolée, ou chapelle sépulcrale qu'on trouve principalement dans le nord africain. C'est un petit bâtiment carré surmonté d'une coupole ; des murs unis, sans aucun profil et blanchis à la chaux.

Cette chapelle tient son nom du religieux qui la dessert et qui fait partie d'une secte particulière aux contrées barbaresques.

Les dispositions intérieures d'une mosquée comprennent : une niche, *kiblah*, pratiquée dans le milieu de l'une des faces tournée vers la Mecque, et qu'on regarde en priant ; à droite le banc réservé au cheickh, à gauche la tribune des muezzins. Une chaire pour le prédicateur, des lampes

suspendues aux voûtes; enfin les murs sont recouverts de préceptes du Coran. Des fontaines pour les ablutions et une salle de lecture avoisinent la mosquée.

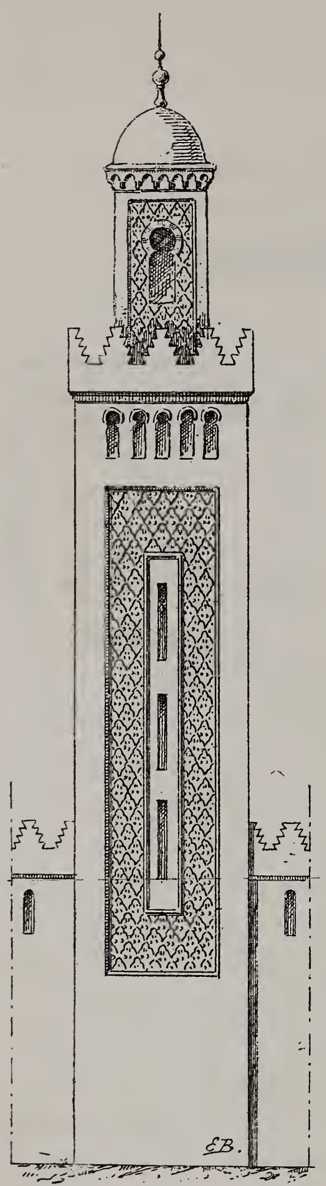


Fig. 249. — Minaret.

L'aspect extérieur, généralement simple, est animé par les formes ovoïdes des dômes, et surtout par le minaret (fig. 249), qui accompagne toujours la mosquée. Les minarets se placent dans les angles, ils affectent une quantité de formes : ils sont ronds, comme celui de l'église du Sauveur (fig. 229), carrés comme celui représenté ici, et enfin polygonaux. Ils sont surmontés d'une plate-forme entourée d'un garde-fous; c'est de là que le muezzin, chantre de la mosquée, appelle les fidèles chaque jour à la prière.

Les mosquées ont souvent servi de tombeau aux califes, à la fois chefs militaires et chefs religieux. La mosquée de la Mecque renferme les restes de Mahomet; c'est pourquoi tout croyant se croit obligé, au moins une fois dans sa vie, de faire un pèlerinage à la ville sainte.

Les Musulmans de quelque importance ont des tombeaux qui ne manquent ni d'élégance ni de caractère; quant aux simples mortels, leurs sépultures sont plus modestes : ce sont des tombes surmontées d'une stèle portant des inscriptions, et parfois couronnées par un turban.

Les habitations musulmanes sont bien appropriées aux mœurs des croyants et au climat des contrées qu'ils habitent. Les ouvertures extérieures sont rares, les toitures en terrasse. On comprend la valeur de l'ombre dans ces pays aimés du soleil, aussi les jours sont-ils pris de l'intérieur, sur cour; les grands murs unis sont blanchis à la chaux et se détachent violemment sur un ciel d'un bleu intense.

Le principal caractère de distribution intérieure est la séparation de l'appartement des femmes du reste de la demeure. L'importance de

l'habitation varie avec la fortune de celui qui l'occupe ; le séjour d'un laboureur se compose ordinairement d'un enclos avec une ou deux chambres, parfois couvertes en forme de dôme ; une seule baie y est pratiquée et suffit à elle seule au renouvellement de l'air, à l'introduction de la lumière et au passage de l'habitant.

En Algérie et en Espagne, dans les villes, les maisons ont jusqu'à deux étages et sont pourvues de balcons fermés, *moucharabys*, sorte de vérandahs en maçonnerie, mais le plus souvent en bois, portées sur des



Fig. 250. — Moucharabys (rue à Constantine).

consoles ou potences et garnies en haut de claustras faites d'un treillage en bois très serré, qui laisse pénétrer l'air et tamise les rayons du soleil (fig. 250).

Voici, à titre d'exemple, la distribution d'une maison arabe en Egypte : La porte d'entrée est assez haute et assez large pour livrer passage à un chameau chargé, ensuite se trouve le vestibule sur lequel donne, comme dans nos maisons, la loge du concierge ; immédiatement à la suite se trouve la salle de réception des étrangers, et plus loin encore, l'escalier conduisant au premier étage. Du côté opposé, mais également sur le vestibule, trois pièces comprenant : cuisine, dépendances, amphores pour la conserve d'eau, et les latrines. Une vaste cour à la suite du vestibule, sur laquelle prennent jour la salle et le divan du maître (salon d'attente garni de sièges bas sans dossiers), la salle pour le café, la pièce réservée aux domestiques, et enfin la sellerie et l'écurie.

Au premier étage, l'appartement du maître, les chambres pour les étrangers, les pièces réservées aux femmes, la salle de bain, la chambre de repos, une salle des fêtes, une loge pour les dames, et enfin un fourneau, un réservoir et des latrines.



Fig. 251. — Puerta del sol.

On voit que rien ne manque, et que, dans ces conditions, la vie orientale paraît assez bien comprise.

Parlerons-nous des monuments que les califes et les rois maures se sont plu à élever et à enrichir de la manière la plus magnifique? Oui, malgré l'exiguïté de notre cadre, nous ne laisserons pas entièrement dans l'ombre, des édifices aussi riches que ceux de l'architecture arabe et nous voudrons voir, si rapidement que ce soit, les merveilles édifiées par les musulmans. Faisons donc, comme en songe, une excursion en Espagne où l'art arabe atteignit le sommet de sa splendeur.

A Tolède, la ville impériale, l'ancienne capitale de l'Espagne, l'Islam

a laissé à chaque pas des souvenirs. En ruine pour la plupart, ils gardent encore quelque chose de leur magnificence passée.

Pour entrer à Tolède, on traverse plusieurs portes de différentes architectures et aussi la *Puerta del sol* (porte du soleil) (fig. 251), qu'on a dénommée « une perle archéologique ». Elle est défendue par un mur crénelé et fortifiée par une tourelle avec galerie à jour et ornée de moucharabys sur trois faces. La porte proprement dite est formée de deux arcs, l'un circulaire et l'autre en ogive, mais tous deux outrepassés et décorés d'écussons, de sculptures et de colonnes.

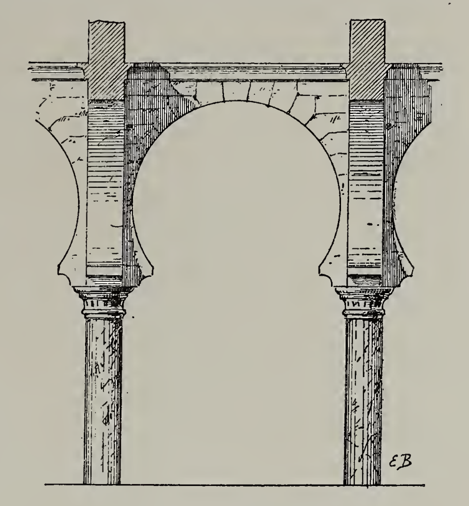


Fig. 252. — Arcades à Tolède.

Près de Tolède se trouve le castel de Cervantès où se passa un fait curieux et frappant, qui montre que les chefs arabes, une fois la conquête établie, rivalisèrent d'esprit chevaleresque avec les chevaliers castillans et ne leur cédèrent en rien, même sous le rapport de la courtoisie. Voici l'anecdote racontée brièvement :

Dans ce château, la reine Bérangère était assiégée par les Maures. Seule, et désespérant de pouvoir se défendre, elle fit dire aux assiégeants que, s'ils étaient de vaillants hommes de guerre, ils ne voudraient pas combattre une femme et qu'ils iraient essayer leur valeur contre son époux, alors occupé à guerroyer au loin, et qui, lui, saurait plus convenablement les recevoir. Les chevaliers arabes comprirent la leçon et ne mirent qu'une condition à l'abandon du siège : c'est que la souveraine se montrerait sur le rempart, pour leur permettre d'admirer sa beauté et de lui présenter leurs hommages. Cette prétention ne parut pas excessive à la reine, qui s'y prêta de bonne grâce... et les Maures s'éloignèrent.

Dans Tolède, voici Maria la Blanca, mosquée, synagogue, puis église. La chapelle de la lumière, dont voici un fragment d'arcades (fig. 252). La fameuse salle dite « l'atelier du Maure ».

Nous allons quitter la ville impériale pour n'y plus revenir, mais avant, disons quelques mots sur les fameuses lames de Tolède dont les romanciers ont tant abusé. « Ces fines lames étaient trempées dans les eaux du Tage qui, dit Quintana, glissant sa blanche épaule sur les sables

d'or, va baiser les pieds de l'impériale Tolède. Les aciers de cette ville étaient déjà célèbres au temps des Romains, le *tolédano cultro* était très apprécié. L'épée a toujours été l'arme préférée des anciens Ibères comme des chevaliers castillans. On assure que la manufacture de Tolède employa jadis plus de cent mille ouvriers à la fabrication des armes blanches. Et la vieille cité compte aujourd'hui environ dix-sept mille habitants !

Les Arabes de Cordoue, méprisant les émirs, voulurent avoir des califes. Mais nous ne nous occuperons pas ici d'Abd-Allah ni des Omaiyades, les atrocités n'ayant rien de commun avec notre sujet. Il n'en est pas moins vrai que, sous Abdéramane, la civilisation arabe en Espagne brilla d'un vif éclat. C'est lui qui fit construire la mosquée de Cordoue, la Mezquita, pour laquelle il fit venir de Byzance, de Carthage et d'autres parties, des colonnes antiques et il ne se gêna pas d'emprunter aussi des matériaux aux monuments des villes d'Espagne.

Empruntons à M. de Lagrèze, un archéologue et un artiste, sa description enthousiaste.

« Le bâtiment, qui, dit-on, compte autant de fenêtres qu'il y a de jours dans l'année, m'étonne par ses vastes proportions... J'arrive au pied de murailles hautes de quarante pieds qui forment l'enceinte de l'édifice (fig. 253). Je m'arrête, je contemple la tour carrée dont la plateforme est ornée de petits arcs découpés en festons, soutenus par d'innombrables colonnes. J'admire les colonnes de jaspe d'une grande beauté qui décorent l'une des dix-sept portes. Je gravis quelques marches en pierre, et je crois entrer dans l'intérieur d'une immense cathédrale. Je me trouve dans une chapelle assez étroite, assez mal ornée. Je fais quelques pas, et, à ma grande surprise, me voici dans un *patio* (cour) autour duquel soixante-douze colonnes soutiennent un élégant portique. Au milieu m'apparaît un jardin ravissant, aux orangers parfumés, aux palmiers élancés, aux jets d'eau superbes retombant sur des bassins de marbre.

« Ces fontaines servaient aux ablutions des musulmans.

« Je découvre une porte assez modeste ; j'entre, je suis dans la mosquée. Figurez-vous des colonnes sans piédestal, surgissant du sol comme des arbres enchantés. Ces colonnes sont lisses, torses, cannelées, de marbre jaune, vert, rouge ou blanc, de granit, de porphyre, de jaspe. Il y en a que l'on dirait être des turquoises. Sur les chapiteaux du plus beau style antique (nous avons expliqué la provenance) s'élèvent, superposés les uns aux autres, des arcs découpés de lobes ou en fer à cheval du plus beau style arabe.

« Dix-neuf grandes nefs courant du nord au sud sont traversées par

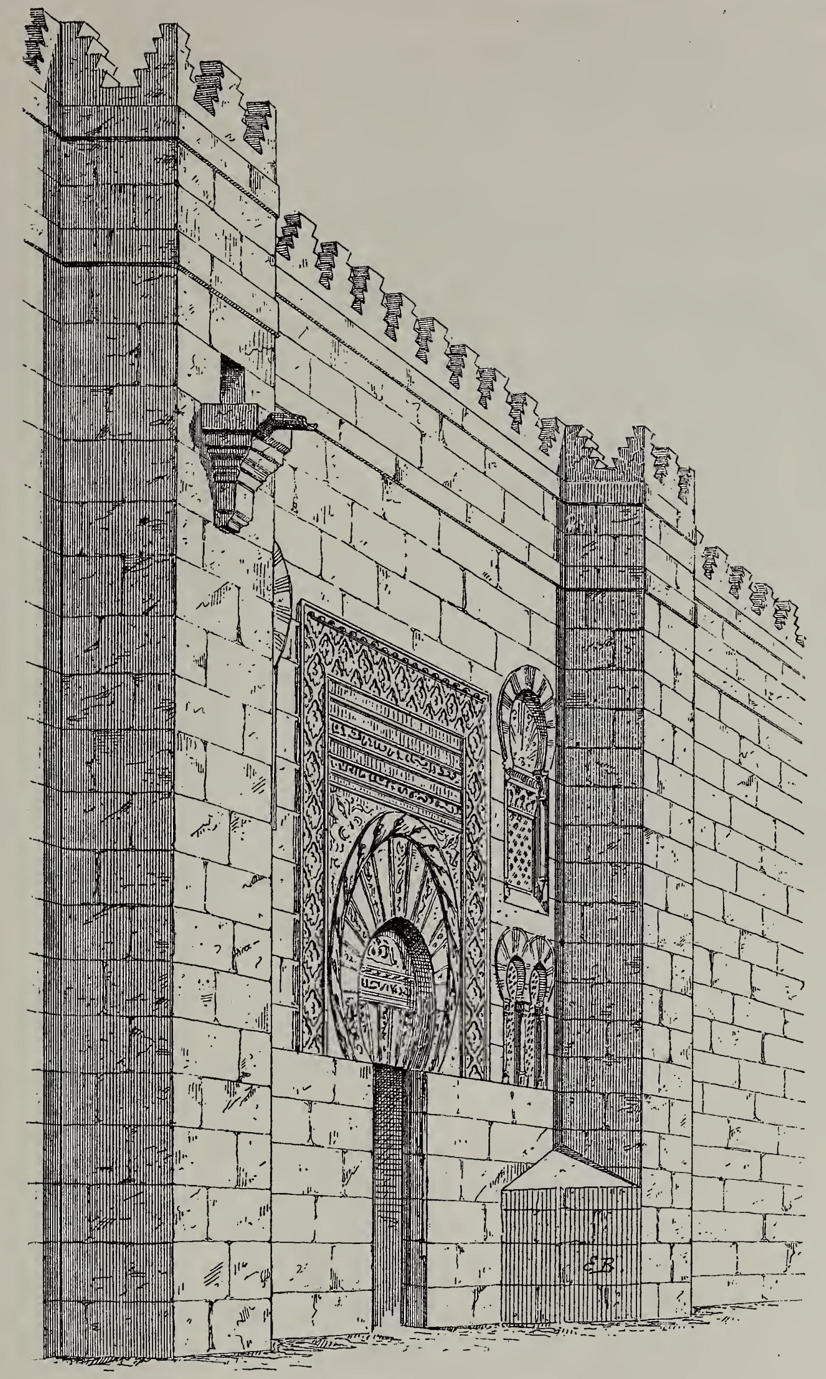


Fig. 253. — Mosquée de Cordoue.

trente-cinq nefs dirigées dans un sens différent. Cela produit un effet prodigieux (fig. 254). Qu'était-ce donc lorsque ce labyrinthe de colonnes

resplendissait des plus vives couleurs, lorsque les voûtes étaient de mélèze et de cèdre sculptés, rehaussées d'or et d'arabesques, lorsque la profonde enceinte était illuminée par cent treize candélabres dont les plus grands portaient mille lampes brûlant à la fois... Voici la *Capilla* de *Zancarron*. A la lueur des flambeaux promenés sous la voûte, je vois

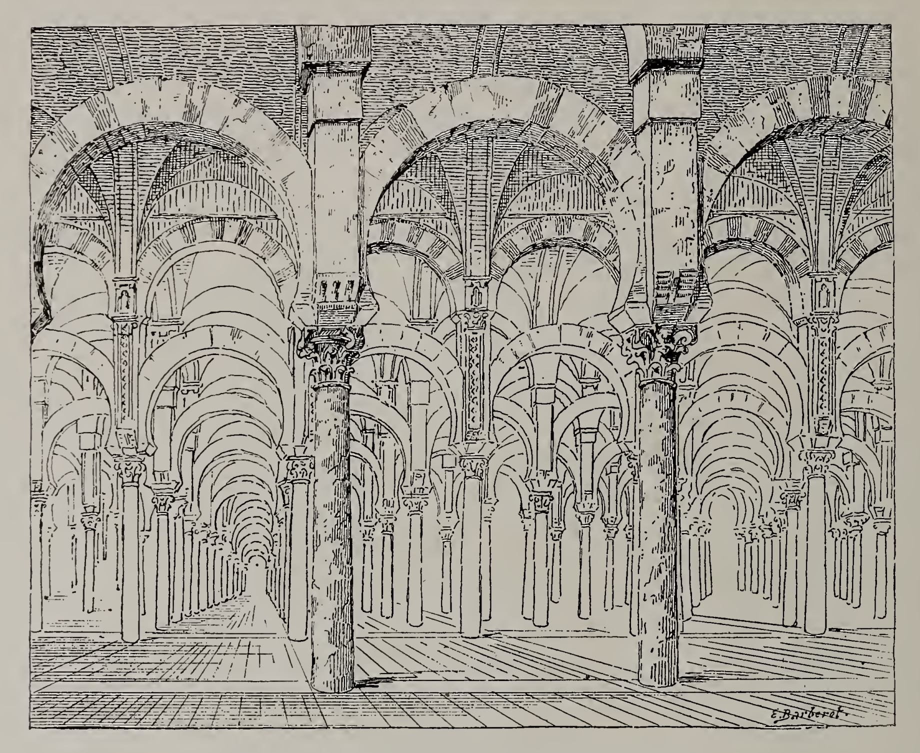


Fig. 254. — Intérieur de la mosquée de Cordoue.

étinceler les couleurs les plus vives, les arabesques les plus gracieuses, l'or, les pierreries ; on dirait des diamants.

« Pourquoi cette chapelle ravissante est-elle nue, abandonnée, privée d'emblème chrétien ?

« La Mosquée de Cordoue prenait le titre de la Mecque d'Occident. Elle voulut avoir sa part des reliques du prophète, et elle obtint un bras de Mahomet. Lorsque la mosquée tomba au pouvoir des chrétiens vainqueurs, les musulmans stipulèrent que ce sanctuaire, si longtemps sanctifié par la relique précieuse, ne serait jamais profané par le sacrifice de la messe. Les Espagnols flétrirent la chapelle du titre de *capilla* de *Zancarron*, chapelle du vieil os de chien. »

Quien no ha visto Sévilla
No ha visto nada.

Qui n'a pas vu Séville n'a rien vu, dit le proverbe espagnol, aussi absolu que le « Vedere Napoli e poi morire » des Italiens.

En effet, la capitale de l'Andalousie est pleine de merveilles, elle n'est pas seulement la patrie de don Juan et de Figaro, elle possède encore de magnifiques spécimens de l'architecture arabe.

La Giralda, œuvre de Gerber, Arabe Sévillan, est une tour carrée de 13 mètres de côté environ, et de 52 mètres de hauteur, sans compter le couronnement qui est moderne. La décoration est composée pour chaque face de trois immenses tables en creux divisées en deux étages

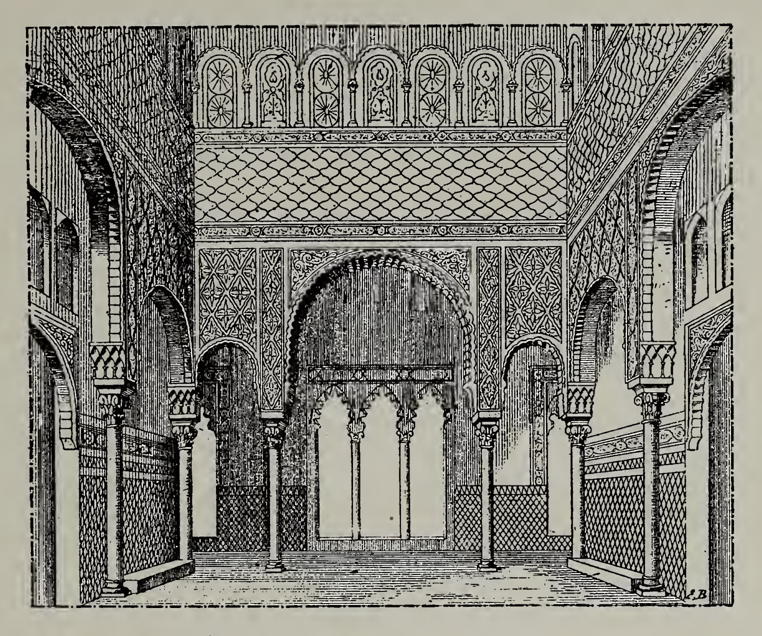


Fig. 255. — Grande salle de l'Alcazar.

par un bandeau plat semblable à l'encadrement. La table médiane est percée de fenêtres géminées, en arc outrepassé. Les fonds sont entièrement occupés par un réseau d'arcatures polylobées qui, sur les bandeaux, sont supportées par des colonnettes. La partie inférieure est bâtie en pierre d'appareil, puis le revêtement est fait en brique gracieusement disposées. Le centre de la tour est occupé par un noyau de maçonnerie, qu'une rampe formant moyen d'ascension, réunit aux parois.

Après la Giralda, l'Alcazar. Ce monument arabe, qui fut cependant achevé par les rois de Castille, est presque aussi beau que l'Alhambra de Grenade. Les façades sur les cours, les seules très décorées dans l'architecture de l'Islam, brillent partout de vives peintures et d'or. Celle

de *las Doncellas* (les vierges) est entourée de cinquante-deux colonnes de marbre qui soutiennent une galerie chargée d'arabesques. Puis les magnifiques salles (fig. 255). Celle des ambassadeurs, superbe avec sa coupole lambrissée, ses arceaux gracieux et ses dentelles d'ornements (fig. 256). Encore, les salles de bain, pleines de fraîcheur et de mystère.

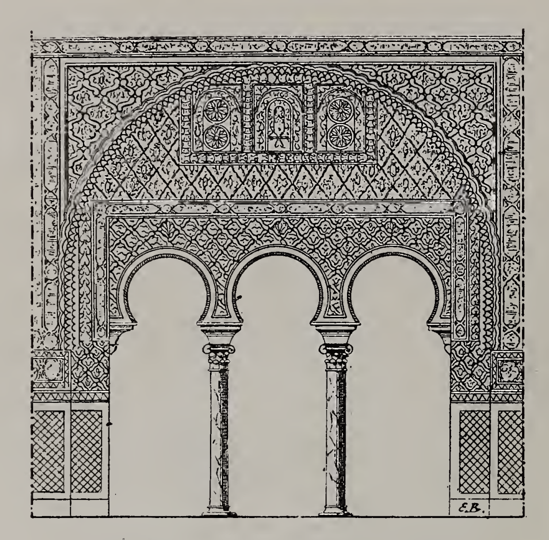


Fig. 256. — Salle des Ambassadeurs.

Les jardins splendides avec leurs fontaines d'eaux jaillissantes et leur luxuriante végétation.

Voici Grenade, dernier rempart de l'Islam en Espagne et dont Boabdil fut le dernier roi.

L'Alhambra, palais des rois de Grenade, est la plus haute et la plus belle expression de l'architecture arabe. Sa construction remonte à l'année 1250. Le plan, assez irrégulier, consiste, suivant la coutume orientale, en cours autour desquelles viennent se grouper les portiques, les salles et les appartements.

On trouve tout d'abord le patio de l'Aberca ou cour des myrtes ; après l'avoir traversée dans le sens de sa longueur, on arrive à la Barca, vestibule qui conduit à la grande tour carrée, dite de Comarès. Ce nom de Comarès ou Comarech vient, dit-on, de ce que l'ornementation est empruntée au goût persan, et imite le genre nommé, en Orient, *comarragia*. Cette tour est entièrement occupée par la célèbre salle des Ambassadeurs. La grande coupole en *media naraja* (moitié d'orange) est décorée avec une richesse somptueuse. Stalactites en pendentifs, multitude d'alvéoles qui est produite par l'enchevêtrement de petites pièces de bois où domine le cèdre, avec incrustations de nacre, d'ivoire, et même de

cristaux, le tout rehaussé de couleurs, bleu, rouge et vert, et de dorures.

L'ornementation des murs est en mosaïque dans la partie basse ; au-dessus ce sont des arabesques capricieuses sur fond rouge et bleu céleste. Sur une des faces de la tour se trouve la porte, qui a de chaque côté une niche, où, suivant l'étiquette orientale, on doit déposer ses babouches avant d'entrer. Les autres faces sont chacune percée de trois fenêtres qui forment des espèces de petits corridors, puisque les murs ont jusqu'à 3 mètres d'épaisseur.

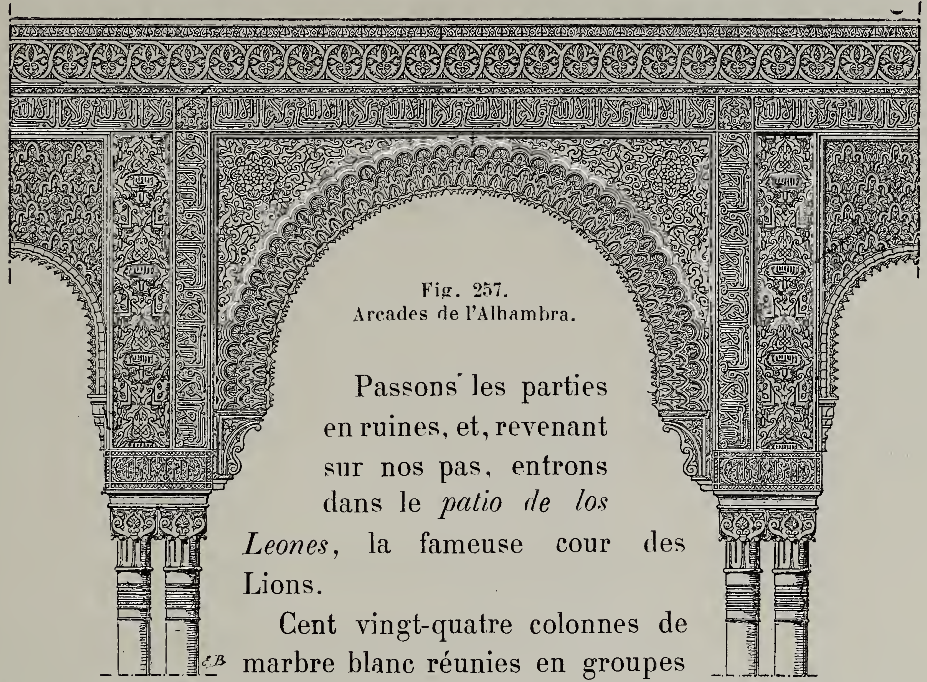


Fig. 257.
Arcades de l'Alhambra.

Passons les parties en ruines, et, revenant sur nos pas, entrons dans le *patio de los Leones*, la fameuse cour des Lions.

Cent vingt-quatre colonnes de marbre blanc réunies en groupes de quatre dans les angles, de trois sur le devant, et ailleurs simplement accouplées. Ces colonnes sont d'une légèreté qui étonne le constructeur; on dirait plutôt des points d'appui en matière très dure, la fonte par exemple, que des fûts en marbre. Les arcades qui reposent sur ces colonnes sont d'une décoration merveilleuse (fig. 257) et deux pavillons délicieux s'avancent sur la cour. Aux vives couleurs qui rehaussent les ornements en stuc vient encore se joindre la teinte des tuiles de forme romaine, qui recouvrent les pavillons. Au milieu du *patio* se trouve la fontaine dont la sculpture est très finement traitée : nous ne parlons pas des lions informes qui la supportent.

La salle du tribunal, grand promenoir divisé en cinq travées ; c'est là, dit-on, que les rois tenaient leurs audiences, entendaient les plaintes de leurs vassaux et rendaient la justice, et la salle de *las dos hermanas*

(des deux sœurs), le bijou de l'Alhambra, et qui doit son nom à deux tranches de marbre blanc, remarquables par leurs dimensions et leur ressemblance parfaite, qui couvrent une partie du sol.



Fig. 258. — Salle des Abencerrages, fragment.

La salle des Abencerrages, fameuse par le massacre des chevaliers de ce nom qu'ordonna Boabdil, se croyant trompé. Cette salle faisait partie des appartements intimes des princes maures, et est décorée avec un luxe de pendentifs, de stalactites et d'arabesques, dont on ne peut se faire une idée sans avoir vu. Voici (fig. 258) un fragment de retombée d'arc qui donnera un aperçu de la richesse de l'ensemble.

« Il semble, dit M. Lübke, que rien se puisse comparer à l'Alhambra pour l'exquise légèreté de son architecture. Les règles solides de la construction sont comme exclues de ces badinages aériens, où tout s'élance avec une hardiesse, une témérité qui frise les limites du possible. »

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

« Le style arabe dérive en ligne directe du style byzantin, dont il est l'expression la plus pittoresque et la plus élégante, considérablement modifiée sous l'influence du climat africain et des prescriptions du Koran.

« L'idéal arabe, dans un pays brûlant et souvent dépourvu d'eau, devait être le mélange de l'architecture, des fontaines et de la végétation.

« Aussi, presque toutes les constructions mauresques consistent-elles en enceintes carrées ou rectangulaires, où de nombreuses galeries couvertes procurent de l'ombre et de la fraîcheur, et au centre desquelles jaillissent des eaux vives, entourées de verdure et de fleurs. »

La *nudité extérieure* est un des caractères principaux de l'architecture arabe. L'uniformité, la simplicité, semblent être une règle dont elle s'est rarement départie. De même qu'une femme musulmane ne doit montrer ses traits qu'à son maître, l'architecture arabe ne montre son luxe et ses délicates beautés qu'à celui qui a droit de pénétrer à l'intérieur de l'édifice qu'elle décore.

L'*absence de sujets empruntés à la nature animée*, dont nous avons plus haut expliqué les motifs.

La *forme cubique des chapiteaux*, forme dérivée du style byzantin, est presque invariable ; la décoration venant compléter le caractère, il est impossible de confondre un chapiteau de l'Islam avec celui de n'importe quelle autre architecture (fig. 259). Malgré cette forme qui, à première

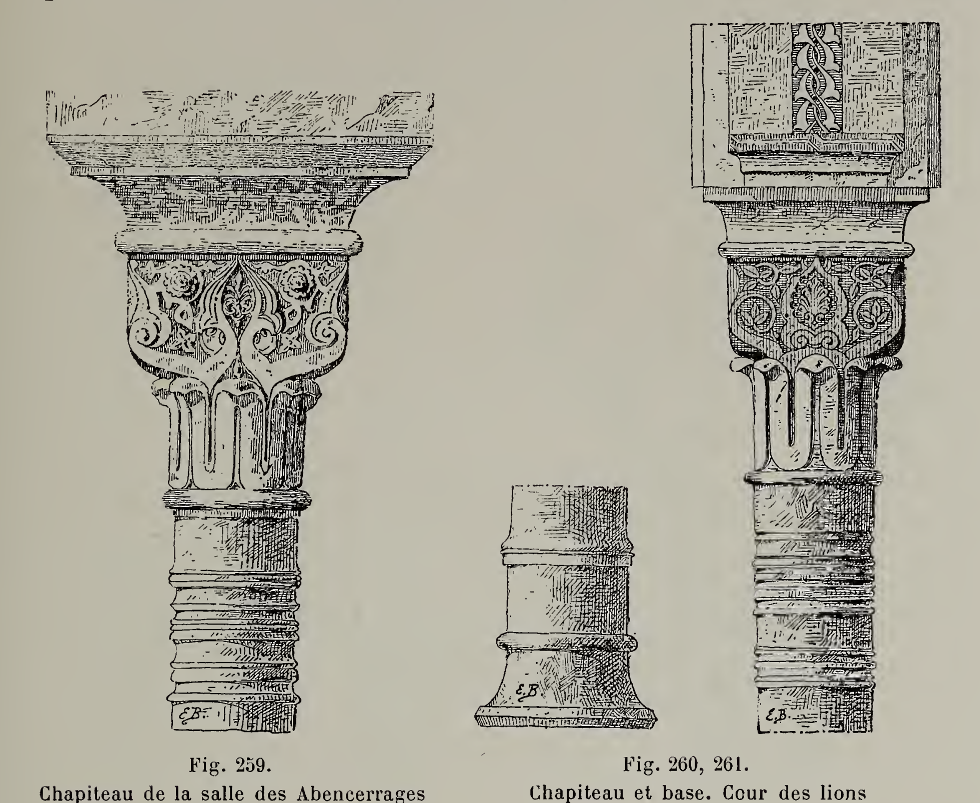


Fig. 259.
Chapiteau de la salle des Abencerrages

Fig. 260, 261.
Chapiteau et base. Cour des lions

vue, peut paraître une limite gênante, la plus grande diversité, due seulement à la décoration, écarte toute monotonie.

La colonne arabe se compose ordinairement des éléments suivants : une base évasée, deux bagues très simples, un fût d'une extrême sveltesse, puis un collier de rainures horizontales ; l'astragale est une simple bague d'où émergent des feuilles très simples, ou des rubans retournés en feuilles, ou encore des entrelacs ; au-dessus le corps cubique du chapiteau orné d'arabesques, de stalactites ou de feuillages peints et dorés ; une grande gorge avec un demi-rond en bas et un réglet en haut, forment le tailloir. Pour compléter l'ordre, un large sommier reçoit un pilier vertical et les retombées des arcades (fig. 260-261).

On trouve cependant, dans les monuments arabes, des chapiteaux qui

n'ont pas les caractères de nos exemples ci-dessus, nous les avons écartés, comme par exemple ceux de la Sicile. A Cordoue non plus, les chapiteaux ne sont pas arabes, mais nous en avons déjà dit la cause ; ce sont des emprunts faits aux monuments romains, ou des œuvres exécutées par les artistes de Byzance, qu'Abdéramane appela en Espagne pour concourir à l'érection de la Mezquita (fig. 262).

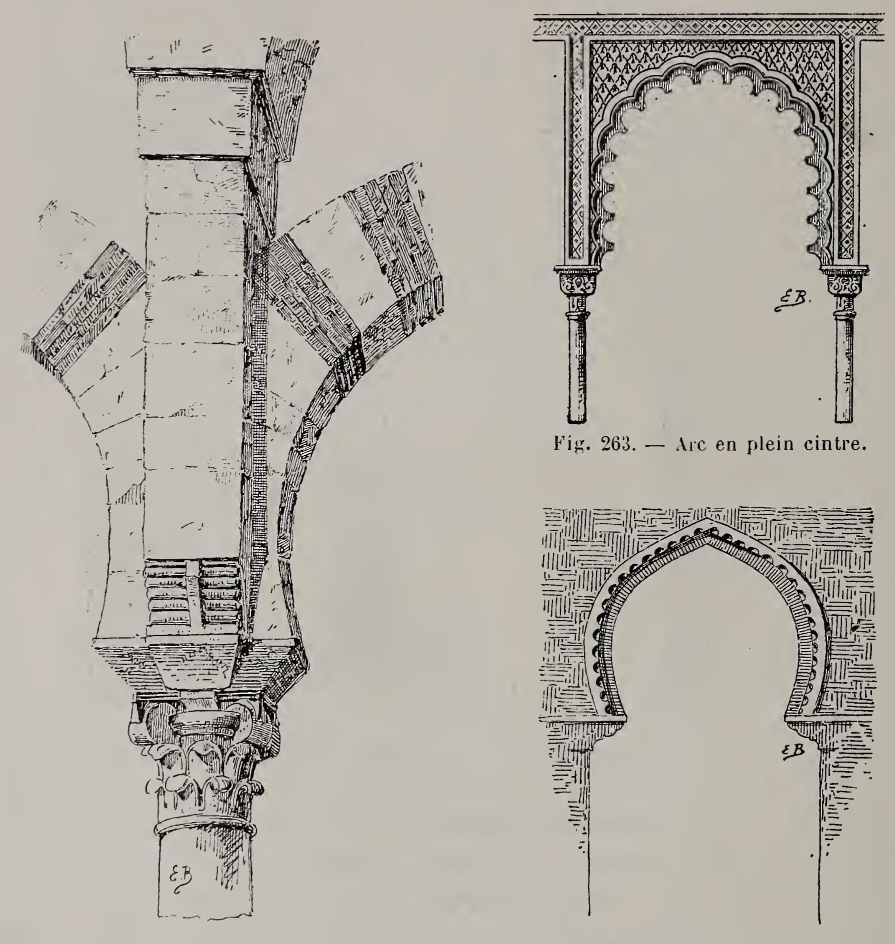


Fig. 263. — Arc en plein cintre.

Fig. 262. — Fragment de Cordoue.

Fig. 264. — Arc en ogive.

Les *arcades*. L'arc plein cintre est outrepassé, c'est-à-dire que l'arc est prolongé au-dessous du diamètre, on l'appelle aussi *arc en fer à cheval ;* c'est la forme qui est employée à Cordoue dans la mosquée, à Tolède, dans la chapelle de la lumière, et à la Puerta del Sol, voir figures 251, 252, 254, où cet arc est figuré.

L'arc en plein cintre, continué perpendiculairement au diamètre, est souvent orné d'une série de lobes qui le découpent comme une dentelle ;

il est toujours placé entre des piliers qui reposent sur les chapiteaux (fig. 263).

L'arc en ogive, formé de deux segments de cercle, mais que les Arabes

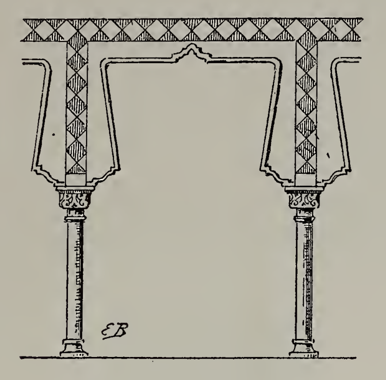




Fig. 265. — Arcade à Alger.



Fig. 266. — Arc polylobé.

ont souvent modifié, en y introduisant des éléments droits et en outrepassant l'arc (fig. 264).

L'arc en accolade ou contourné, dont les segments se redressent au

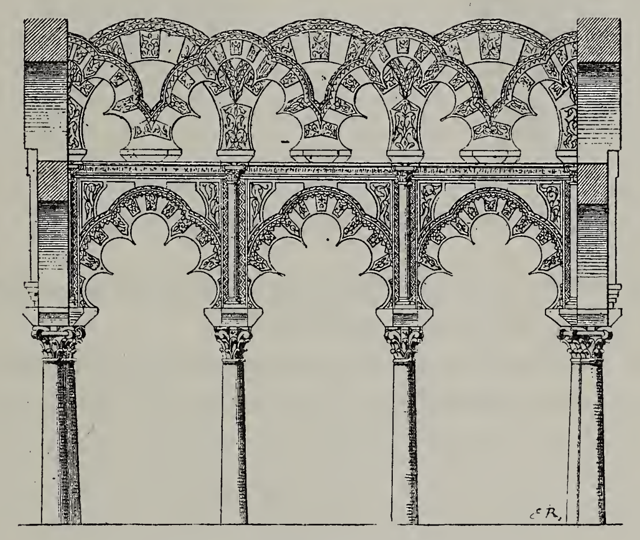


Fig. 267. — Arcs entre-croisés, Cordoue.

sommet. C'est la forme qu'on trouvera plus loin, appliquée au couronnement de grille (fig. 297).

Une forme toute particulière, mais qui convient surtout à la construction en bois, est celle que nous donnons (fig. 265) et à laquelle nous conservons le titre d'arcade, quoique ce mot ne soit pas celui qui convient.

L'arc polylobé, très fréquent, où les lobes sont rangés suivant la courbe, ou centrés sur des lignes droites (fig. 266).

Les arcs entre-croisés, où les centres servent de retombées ; ces arcs sont souvent polylobés et formés de claveaux de diverses couleurs. Certes, ces arcs ne constituent pas un moyen constructif excellent, mais on ne peut nier, étant donné le caractère de la décoration arabe, qui demande tout aux lignes secondaires, que ces arcs sont très décoratifs ; cette recherche de formes contrariées se motive par l'ensemble où une imagination capricieuse et vagabonde a cependant su relier et marier harmonieusement tous les éléments (fig. 267).

Les *surfaces planes*. Une chose qui frappe l'observateur, c'est l'absence presque totale de profils. A peine quelques légères saillies, des bandeaux

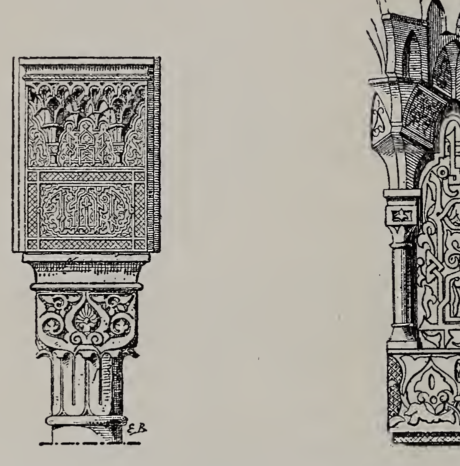


Fig. 268, 269. — Retombées à stalactites. Cour des Lions.

plats, des encadrements. Les seules parties portant des ombres sont les avant-toits, simple saillie de la couverture.

Les *voûtes à stalactites*. « Qu'on se représente, dit M. Lübke, une accumulation de niches en miniature, de menues sections de coupoles, de fragments de berceaux, de petits triangles sphériques, qui vont s'encorbellant les unes sur les autres, comme les alvéoles d'un rayon de miel ou les stalactites d'une grotte ; et de tous ces petits éléments chargés eux-mêmes de couleurs et de dorures, brisant la lumière comme des prismes. Cette cristallisation s'accroche à toutes les voûtes, aux voussures des plafonds et jusqu'aux archivoltes ; elle grimpe aux pendentifs ; elle s'aventure dans les coupoles, elle les envahit et finalement les transforme en ruches immenses suspendues dans les airs. » (Fig. 268-269.)

Les *entrelacs* ont fourni une riche matière à l'imagination des artistes arabes ; ils en ont composé une foule de panneaux dont les

ingénieuses combinaisons fatiguent l'œil qui veut suivre une ligne passant alternativement dessus et dessous pour, après mille zigzags, venir retrouver son point de départ. Cet ornement abstrait, qui demande surtout des connaissances mathématiques, fut mené aussi loin qu'il est possible par les Arabes; nous le retrouverons partout, et il n'est pas jusqu'aux inscriptions



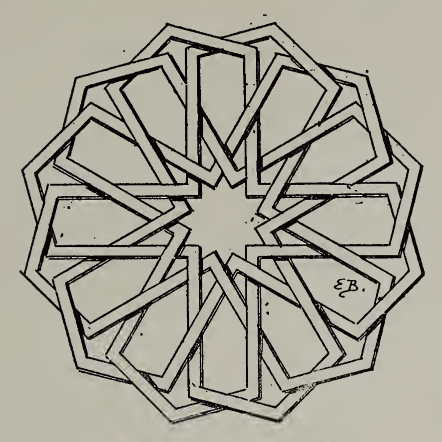


Fig. 270, 271. — Entrelacs.

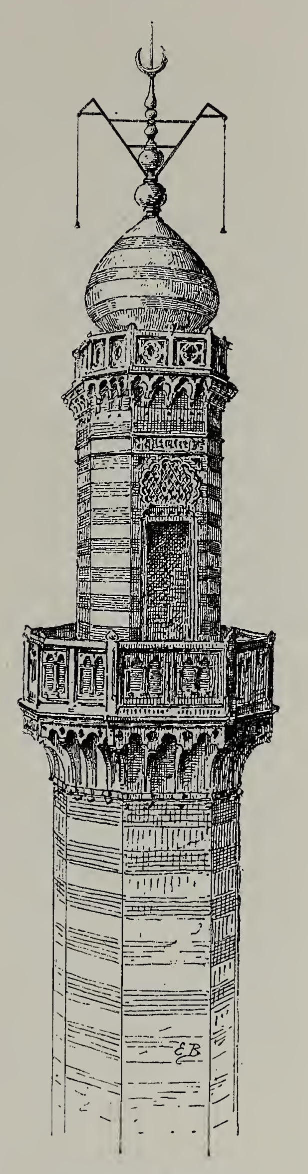


Fig. 272. — Minaret.

qui ne révèlent l'emploi de ce moyen décoratif (fig. 270-271).

Les *minarets* sont des tours à plusieurs étages qui s'élèvent près des dômes des mosquées. C'est du haut de ces tours que le muezzin, ou crieur, fait cinq fois par jour l'appel à la prière en disant : « Peuples, venez à la place de tranquillité et d'intégrité, venez à l'asile du salut. » La forme est ronde, polygonale ou carrée (fig. 249). Un balcon se trouve à chaque étage et est généralement supporté par des niches en encorbellement. La partie supérieure du minaret est terminée par une coupole et quelquefois une pyramide posée sur une tourelle. Ils sont construits suivant les contrées, en pierre ou en brique recouverte de stuc. Leur position dans un édifice est presque toujours aux angles (fig. 272).

ORNEMENTATION

Contrairement aux architectures des anciens, où l'ornementation n'est qu'un accompagnement ou une accentuation de la forme, dans celle des Arabes, c'est surtout elle qui donne le caractère et occupe la plus grande place. Ce n'est autre chose qu'un placage, un décor si l'on veut, sublime quelquefois, élégant toujours, qui masque une structure souvent en contradiction avec les règles de la construction. Et si par la pensée on supprime d'un monument arabe sa décoration, si on lui ôte sa riche parure, en le déshabillant pour ainsi dire, on se trouvera en présence d'un bâtiment informe, et les palais des califes, ainsi traités, ne présenteraient guère plus de qualités artistiques qu'une grange ou une ferme quelconques, et encore ces dernières constructions auraient-elles un caractère dû aux formes propres à leur destination, tandis que le palais arabe n'aurait même pas cela. Un édifice grec ou romain, rongé à une grande profondeur, conserverait encore les grandes lignes qui constituent son style; il présenterait toujours cet ensemble eurithmique qui est le résultat de l'heureuse pondération de toutes les parties de l'édifice et de leur parfaite appropriation.

La décoration arabe procède par surfaces. Les tympans donnent une place à remplir; les encadrements, de longues bandes qui se prêtent aux motifs courants et aux inscriptions; les parties carrées ou rectangulaires, se divisent en un certain nombre de panneaux. Alors toutes ces figures de différentes formes se couvrent d'une profusion de dessins où le génie capricieux et mobile des Arabes se donne un libre cours (fig. 273). C'est une tapisserie de stuc où se voient tous les ornements géométriques, entrelacs et zigzags, inscriptions étranges, où fourmille un monde végétal fantastique, et parfois, mais rarement, une forme toute de fantaisie qui a cherché à tourner sans les heurter de front les commandements du Koran. La ligne se fuit et se recherche sans cesse. Les couleurs et l'or viennent encore ajouter au scintillement éblouissant de ces pages merveilleuses, où l'œil ne peut lire le dessin et cependant subit le charme de ces formes gracieuses et de ces ingénieux enlacements.

Et malgré cette importance de la décoration dans l'architecture arabe, elle n'est cependant pas employée à l'extérieur; les monuments sont nus, mornes et ne laissent rien deviner des merveilles qu'ils renferment. Cet emploi, intérieur seulement, explique peut-être le caractère pres-

que factice de l'ornementation, dont la structure composée de roseaux, de petites ligatures métalliques, de clous noyés dans le plâtre, et qui est recouverte d'un mince enduit de stuc, semble n'être faite que pour une



Fig. 273. — Fragment de décoration. Alhambra.

durée temporaire. Et cependant cette ornementation subsiste encore après des siècles.

Un motif d'ornementation particulier à l'art arabe sont les merlons dentelés, qui en général couronnent les murs (fig. 274-275).

Comme motifs d'ornements courants, en dehors des inscriptions coufiques ou cursives, on rencontre parfois des enlacements, sorte de nattes formée d'un cordon s'entrelaçant pour former bordure (fig. 276) ou des

motifs de feuillages reliés par de fins rinceaux (fig. 277). Enfin de magnifiques bordures peintes où l'entrelacs, la feuille et les caractères sont simultanément employés (fig. 278). L'ornementation des chapiteaux est comme nous l'avons dit très variée, et cependant au premier aspect présente peu de différence. Vous en avons examiné la composition en étu-

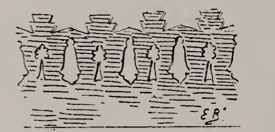
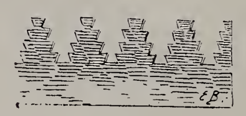



Fig. 274, 275. — Merlons.

diant les caractères il ne nous reste qu'à appuyer sur les légères modifications que subit parfois leur ornementation. La partie cubique peut être motivée aux angles par de petites spires et du milieu sort une fleur en

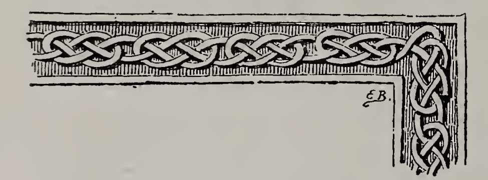


Fig. 276. — Ornement courant.

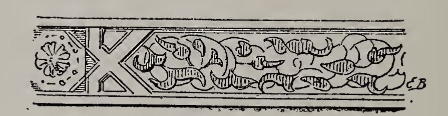


Fig. 277. — Ornement courant.

accolade; le tout repose sur une bague formé par un ruban. Ou bien, d'un chenillé en zigzags sort le cube orné également d'arabesques seulement détachées par une légère engravure des fonds (fig. 279-280).

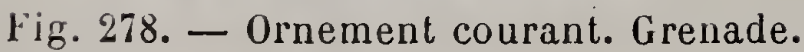



Fig. 278. — Ornement courant. Grenade.

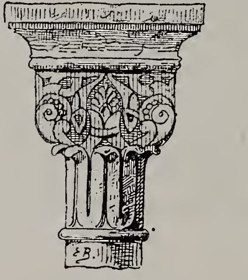
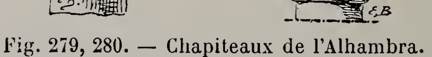



Fig. 279, 280. — Chapiteaux de l'Alhambra.

Mais la forme hiératique du cube n'a pas toujours été fidèlement observée, et cela est fort heureux, car nous devons à ces tentatives d'indépendance de charmantes compositions. C'est surtout dans la dernière période, que nous appellerons période mauresque, qu'apparaissent quelques formes nouvelles; l'accolade surtout est employée. Dans les chapiteaux, une liberté plus grande permet l'introduction des volutes. Voici

de gracieux exemples de cette époque à côté desquels nous avons placé un chapiteau de l'Alhambra pour permettre de bien constater les différents caractères (fig. 281-282-283).

Le croissant symbolise la lune éclairant la fuite de Mahomet, il est pour les musulmans ce qu'est la croix pour les

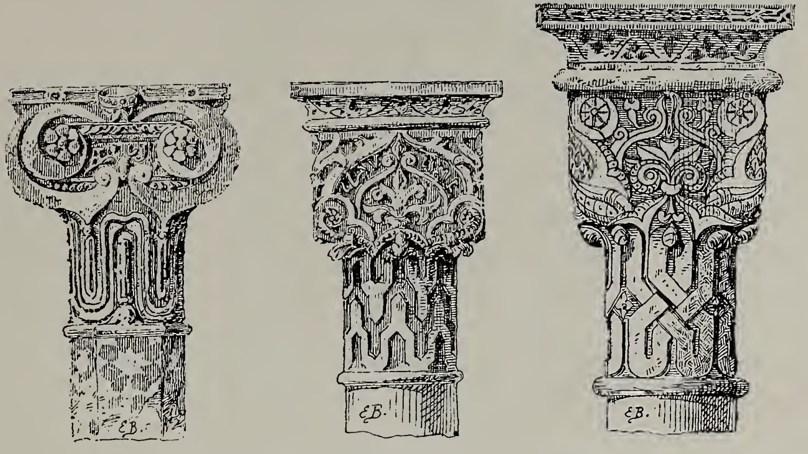


Fig. 281, 282, 283. — Chapiteaux mauresques et arabes.

chrétiens. Cet emblème surmonte la hampe des étendards, et couronne les édifices. La queue de cheval est aussi un attribut de l'islamisme, elle accompagne souvent le croissant (fig. 284).



Fig. 284.
Mât décoratif.

MENUISERIE

La menuiserie arabe, autant qu'on en peut juger par le peu qu'il en reste, ressemble à l'architecture ; elle laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la construction. Ce n'est le plus souvent qu'un placage de menus bois sur une ossature grossière.

Mais au point de vue où nous nous plaçons, ce manque de structure solide n'a qu'une médiocre importance ; nous occupant de la forme seule, du caractère architectural, nous pouvons laisser de côté des imperfec-

tions qui ne nous touchent pas. C'est à nous, si nous voulons faire une application du style arabe au travail du bois, à lui donner une structure rationnelle, de combiner les formes de manière à obtenir des assem-

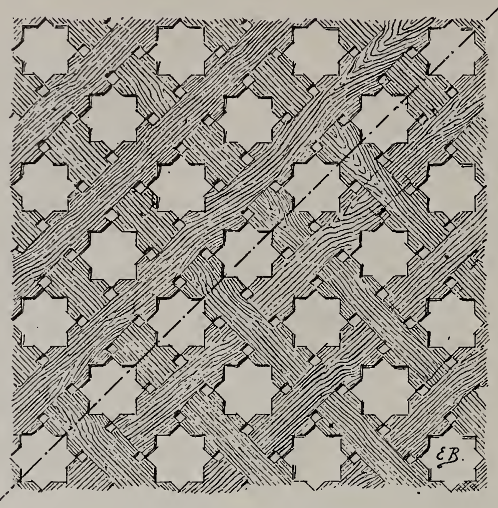


Fig. 285, 286. — Claustras.

blages solides et rigides, et ne prendre dans les exemples que le caractère ornemental qui doit s'harmoniser avec l'ensemble que l'on se propose d'édifier. C'est dans cet esprit que, d'après des fragments, nous

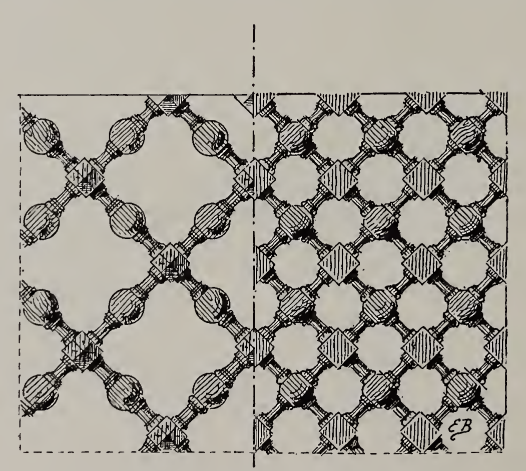


Fig. 287, 288. — Claustras en bois tourné.

avons reconstitué quelques croquis pouvant servir de renseignement sur les différentes façons de mise en œuvre du bois, dans le style arabe.

Les plafonds sont faits de fortes poutres assez rapprochées et portant de légers profils. D'autres fois, les poutres se terminent par une pièce transversale rapportée entre et qui a la forme d'un coin rentrant. Au

milieu est souvent un caisson pyramidal, orné de stalactites. Le caractère est principalement obtenu par la peinture des fonds, généralement rouges avec arabesques ou entrelacs bleus, ou vert feuille foncé.

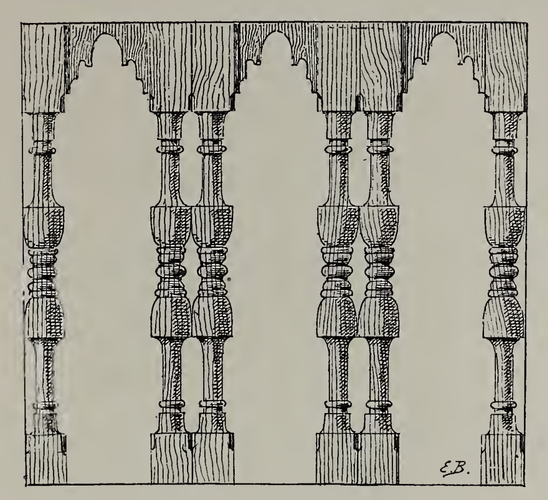


Fig. 289. — Balustrade.

Les moucharabys, ces charmants et mystérieux balcons fermés, qui sont les ancêtres de nos vérandahs, se font fréquemment en bois et reposent sur des corbeaux de pierre ou des poutres en encorbellement.

La vue d'ensemble (fig. 250) nous en a montré plusieurs exemples. Ce qu'il y a de plus intéressant dans leur construction, ce sont les claustras, ces légers treillis de bois qui garantissent du soleil et donnent une précieuse fraîcheur aux intérieurs (fig. 285-286). Ils sont faits de lames de bois entaillées moitié par moitié, et recoupées au droit des jours de manière à former des étoiles. C'est certainement, si on en excepte le bois uni, le modèle le plus simple qu'on puisse faire, c'est purement et simplement un treillage à mailles serrées.

Fig. 290. Console.

Les claustras se font aussi d'une façon plus recherchée; on les compose d'éléments tournés qui viennent s'assembler sur des boules. En voici deux modèles (fig. 287-288) qui présentent deux combinaisons correspondant à deux dimensions des ajours. Ce motif est encore employé comme remplissage dans des portes, des balustrades et même dans le meuble.

Les Arabes ont été d'habiles tourneurs, de fort beaux profils se trouvent sur leurs balustres, consoles et retombées. Les balustres sont presque

toujours jumelés comme souvent les colonnes; ils sont utilisés dans les galeries de certains meubles, dans la décoration intérieure, pour les balcons, etc. (fig. 289).

Les découpures arabes empruntent leur décoration aux mêmes élé-

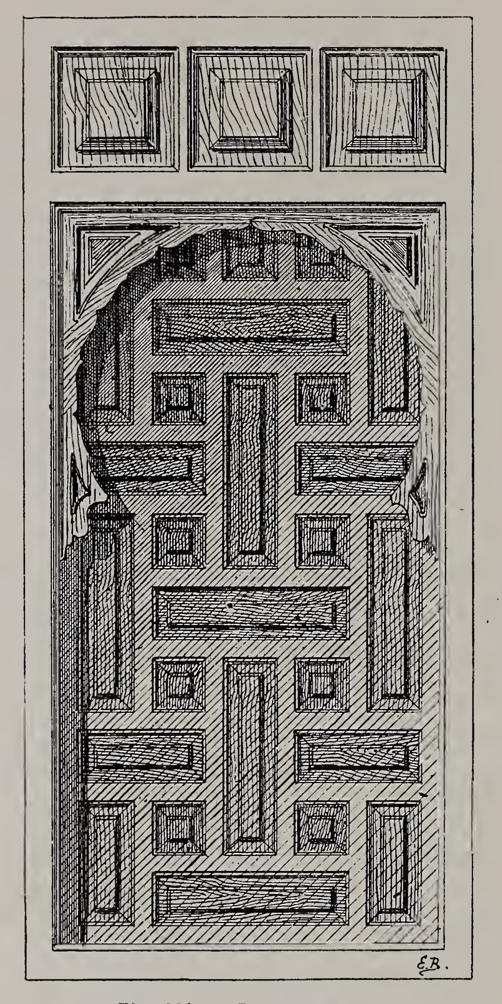
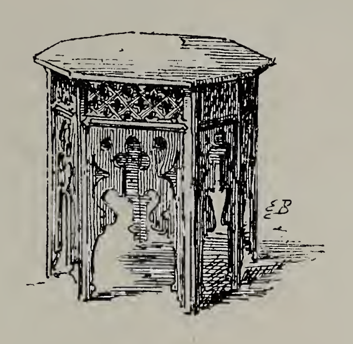


Fig. 291. — Porte à Alger.

ments que l'ornementation architecturale : ce sont des arabesques dont le motif principal rappelle toujours un peu la fleur de lis, d'où partent de capricieux rinceaux entremêlés de feuilles (fig. 290).

C'est particulièrement le cèdre qu'employaient les Arabes pour les revêtements intérieurs et même pour leur menuiserie, mais ils y joignaient souvent d'autres essences et surtout celles odoriférantes. La porte que nous donnons (fig. 291) est construite en bois de cèdre, de genévrier, de thuya, etc. Notre dessin montre assez l'élégant assemblage de pan-

neaux contrariés et posés perpendiculairement les uns aux autres. Toutes les traverses et les panneaux à tables saillantes sont bordés d'un délicat profil.



SERRURERIE

Comme nos forgerons du moyen âge, les Arabes ont travaillé le fer avec une rare perfection. Ils excellaient aussi dans le travail du cuivre,

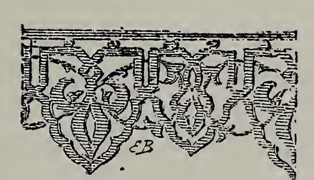


Fig. 292. — Découpage.

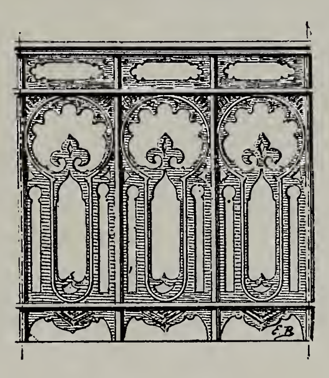


Fig. 293. — Balcon.

surtout le repoussé, dont nous avons encore de beaux spécimens. Mais de même que chez nous, l'industrie à cette époque ne pouvait pas fournir à l'artisan de gros échantillons de métal ; aussi ne sont-ce que de menus objets qu'ils ont pu fabriquer : des clous, des heurtoirs, loqueteaux, etc. Pour cette raison, nous avons cru devoir, comme pour le travail du bois, interpréter les quelques documents que nous possédons sur le sujet, et en composer quelques modèles appropriés à nos besoins modernes, espérant ainsi être utile à nos lecteurs, et leur épargner au moins une faible partie de travail de recherche ou d'étude.

Tout d'abord, la tôle découpée nous a paru pouvoir être utilement appliquée au style arabe. Combinée avec le fer ou seulement comme

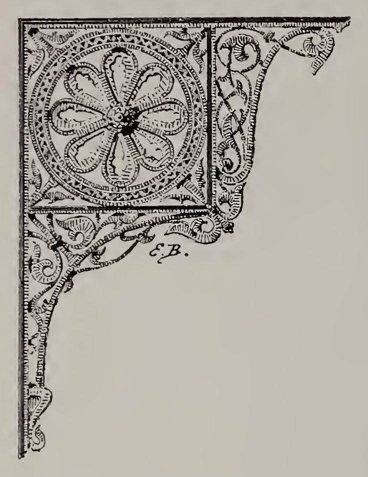


Fig. 294. — Console.

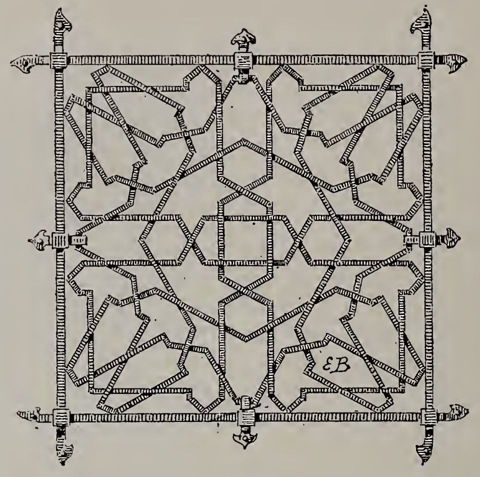


Fig. 295. — Défense de fenêtre.

découpage (fig. 292), employée avec un encadrement en fer, elle se prête à un remplissage ample et d'un travail facile (fig. 293-294).

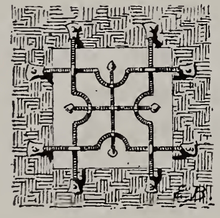


Fig. 296.
Défense de fenêtre.

De curieuses pièces se trouvent parfois dans les clôtures de fenêtres ; ce sont des entrelacs en fer retournés en tous sens, absolument comme s'il s'agissait de simples filets peints. Ces défenses sont placées dans un cadre en fer dont les extrémités sont renvoyées pour laisser l'entrelac en saillie (fig. 295-296).

Voici pour terminer, et à titre de simple renseignement, deux compositions de grilles traitées dans le style qui nous occupe (fig. 297-298).

PEINTURE

C'est polychromie que nous devons dire. Elle se lie étroitement avec la sculpture dont elle est le complément indispensable. Ces dessins délicats, aux lignes si capricieuses, sont mis en valeur par les fonds peints en bleu, rouge, vert, qui lui donnent l'éclat et l'aspect de guipures blanches se détachant sur un fond de couleur.

La polychromie arabe est très franche de tons, des couleurs éclatantes, un emploi heureux de la dorure ; des effets chauds, chatoyants, souvent

rehaussés par l'emploi des pierres et métaux précieux. Elle s'harmonise



Fig. 297, 298. — Grilles mauresques (compositions).

admirablement avec la polychromie naturelle, avec le caractère de l'art et surtout avec le beau ciel sous lequel elle est née.

SCULPTURE

La sculpture, en tant que statuaire, est nulle. Nous avons dit la défense que fait le Koran de l'emploi des statues. Pourtant on peut citer quelques exemples : A la mosquée que fit construire à Jérusalem le calife Abdel-Meleck, les portes sont décorées de statues du Prophète. Il y a aussi les lions qui ont donné leur nom à la cour fameuse ; mais vraiment, l'artiste musulman a-t-il bien fait de s'écarter de la tradition ? et son œuvre imparfaite, grossière, qui jure dans ce milieu, ne trahit-elle pas une inhabileté et un manque de goût, que peut seule faire excuser son inexpérience ?

Mais dans son application à l'architecture elle constitue presque seule tout le caractère du style, et la plus grande partie de l'ornementation, car il y a peu ou pas de profils dans l'art arabe, et à part les formes d'arcs et de points d'appui, les édifices ne présentent que de grandes surfaces unies sans autres saillies appréciables que les avant-toits. Il est donc permis de dire que, sans la décoration sculptée, l'architecture arabe n'existerait pas.

Dans beaucoup de cas, les sculptures ne sont pas fouillées dans la pierre, c'est un plâtre durci qui a l'apparence du stuc, et les délicieuses arabesques qui nous charment sont plutôt l'œuvre d'un mouleur qu'un travail artistique, mais l'effet produit n'en est pas moins admirable et il importe peu que ce soit une répétition de moulages juxtaposés, il n'en est pas moins vrai que le modèle original est d'un artiste, et que c'est un artiste aussi, celui qui a su grouper ensemble ces éléments, ou qui a conçu le projet qui les a motivés.

SCIENCES ET INDUSTRIE

Chose étrange, les Arabes, qui dans leur pays à l'origine n'avaient jamais été très civilisés, furent civilisateurs dans les pays conquis au nom de la nouvelle foi ; et à une époque où les autres peuples étaient dans un état voisin de la barbarie, chez eux brillent les lettres et les sciences. L'agriculture, favorisée par le Koran, prend un développement considérable ; l'industrie suit de près, le tissage de la soie, de la laine,

et même de l'or et de l'argent font leurs produits recherchés, développent le mouvement commercial et étendent leurs relations.

Charlemagne, le grand empereur, dut être fort étonné, lorsqu'il reçut d'Haroun-al-Raschid ce présent qui faisait tic tac, et paraissait vivant. Bien loin cependant de notre horlogerie moderne, c'était néanmoins un immense progrès sur l'antique sablier.

Les papiers de lin et de chanvre paraissent être d'invention arabe ; il existe encore à l'Escurial des manuscrits sur papier de coton qui datent du commencement du XIe siècle.

L'astronomie, les sciences physiques, les mathématiques étaient très en honneur chez les Arabes ; ceux d'Espagne poussèrent très loin la médecine : on rapporte que la célèbre école de Montpellier fut formée sur le modèle des écoles de Cordoue, par des Juifs de cette ville.

Enfin, la littérature et la poésie ont laissé des monuments encore admirés de nos jours.

EN TURQUIE

La domination arabe s'imposa tout d'abord aux royaumes d'Orient, mais l'architecture de l'Islam se trouva en présence de traditions trop puissantes pour pouvoir s'épanouir comme elle l'a fait en Espagne. A Constantinople surtout, les influences byzantines furent telles que les artistes musulmans ne purent entièrement s'en dégager. Il en résulte une architecture particulière où dominent la coupole byzantine, les toitures pyramidées de l'Arménie, l'ogive et l'arc trilobé. L'ornementation emprunte ses formes à la Perse ; les extérieurs sont appareillés à la manière byzantine par assises de différentes couleurs alternées (fig. 299). Le style arabe de Turquie atteignit son apogée sous le règne d'Amurat Ier, dans la deuxième moitié du XIVe siècle. De cette époque sont les mosquées de Nicée et de Brousse.

Lorsque Mahomet II s'empara de Constantinople en 1453, ce fut le signal d'une évolution dans l'architecture. Dès lors, Sainte-Sophie avec ses formes si orientales va devenir le modèle où s'inspireront les constructeurs turcs : voici (fig. 300) la porte du vieux palais de Mahomet II,

construite par ordre du conquérant, au milieu d'une brèche pratiquée dans l'ancienne enceinte du palais byzantin. Bab-Humayoun, la *Porte Auguste*, est d'une grande simplicité. Une belle ogive de marbre blanc surhaussée repose sur deux colonnes de vert antique engagées dans la muraille ; de chaque côté du portail sont des niches en marbre blanc. L'arc de la porte est en marbres noir et blanc alternés. Le *tourah*, ou sceau des sultans, se détache en lettres d'or sur une ellipse en marbre vert. Ce sceau est dessiné de manière que les caractères forment une arabesque imitant une main; c'est un symbole qui rappelle que Mourad I, aussi lettré que les autres seigneurs de son temps, signa en 1365 un traité avec la république de Raguse en trempant dans l'encre les doigts de sa main, en tenant réunis les trois du milieu et écartant les deux autres.

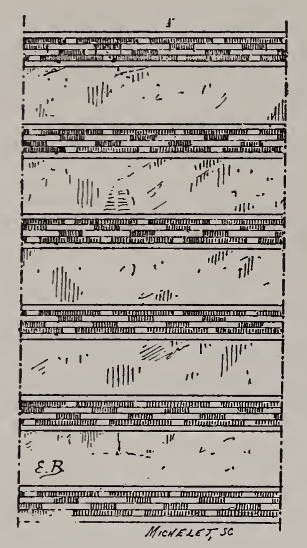


Fig. 299. — Détail d'appareil.

Les façades des mosquées sont comme dans le style byzantin, sans aucun intérêt; seuls les coupoles et les minarets des angles empêchent ces édifices d'être absolument monotones.

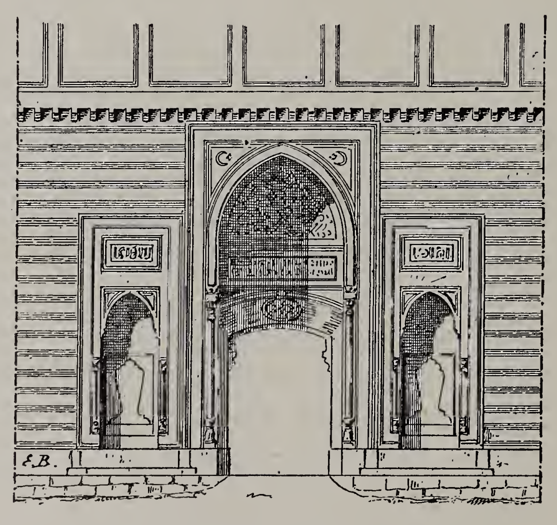


Fig. 300. — Porte Auguste, à Andrinople.

La décoration intérieure est obtenue par des vitraux colorés et des faïences à tons éclatants.

Bien orientale aussi, est la porte de la Suleymanieh (fig. 301), construite par Sinan, le plus célèbre des architectes ottomans, de 1550 à 1556, sous

Suleyman (Soliman) le Grand. L'édifice est entièrement construit en marbre blanc. Le dôme principal est flanqué de deux demi-coupoles et

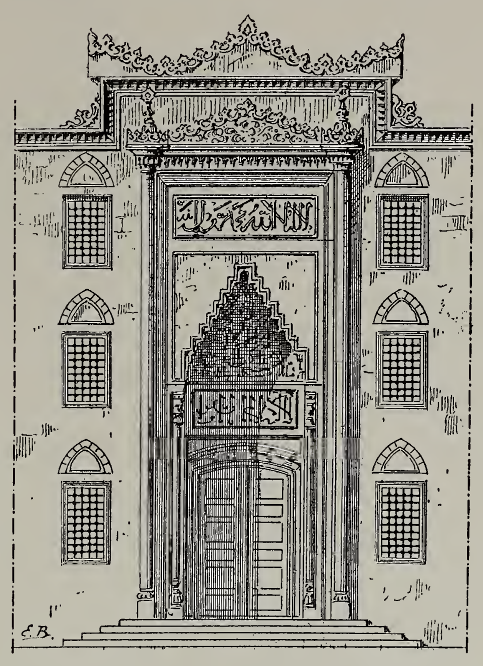


Fig. 301. — Porte de la Suleymanieh.

de dix petits dômes, rangés en pyramide comme des boulets de canon. A Stamboul, les voûtes sont en plein cintre. Les façades, ornées de portiques sont isolées au milieu d'une vaste place plantée d'arbres. Le portail d'entrée est un vaste parallélogramme en marbre blanc, cintré par deux encorbellements remplaçant l'arc, et ornés de stalactites. Ces consoles sont portées par des colonnes engagées. Sous le vestibule, une porte basse cintrée en marbre noir et blanc et surmontée d'arabesques d'or sur fond vert. La figure 302 représente le détail du couronnement.

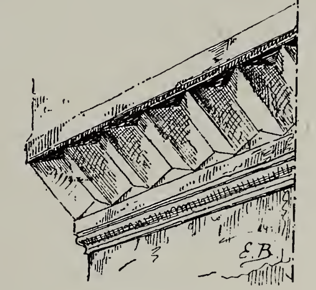


Fig. 302.
Détail du couronnement.

EN PERSE

L'architecture persane a adopté aussi le plan quadrangulaire ou octogone avec coupole centrale. Mais ses façades sont plus riches que celles des Arabes, et, moins esclave des prescriptions du Koran, elle emploie les végétaux et les fleurs et se permet des représentations d'hommes et d'animaux. La faïence et la dorure s'étalent à l'extérieur, et les gracieux minarets semblent porter jusqu'au ciel leurs brillantes couleurs.

Les coupoles persanes affectent la forme d'une poire ou plutôt d'un oignon. M. Coste y voit l'imitation de la tente des Iliates, nomades turcomans, et nous les retrouverons légèrement modifiées, dans le style russe.

Notre dessin (fig. 303) est fait d'après une étude de M. Viollet-le-Duc ; nous lui emprunterons aussi quelques mots de description :

« La cour principale, carrée, est entourée de deux étages de cellules avec logettes.

« Dans les deux axes s'ouvrent des salles couvertes en coupole et précédées de ces vastes porches d'un aspect si grandiose.

« La construction, élevée en briques et moellons, est entièrement revêtue de plaques de faïences émaillées dont les colorations sont combinées avec un art infini.

« Ainsi, cette coupole présente une ornementation blanche jaunâtre sur un fond turquoise cerné de brun. Les fûts des minarets se détachent avec vigueur et la grande arcade est entourée d'une large inscription blanche sur bleu profond.

« Il n'est pas possible de donner l'effet produit par ces tonalités sur le ciel, des reflets des voûtes rehaussés de tons d'or, de la clarté, de l'intensité et de la transparence de ces revêtements sous l'atmosphère limpide de la Perse. Il faut que l'imagination du lecteur suffise à l'insuffisance des procédés de rendu. Mais nous pouvons du moins faire comprendre l'unité du système. Pas de saillies, pas de bandeaux, pas de corniches, pas de sculptures : des parements unis, la structure rigoureusement apparente et toute la décoration obtenue à l'aide d'un seul procédé : la coloration émaillée comme une tapisserie recouvrant toutes les surfaces.

« Cette absence de toute saillie à l'extérieur est évidemment ici un parti

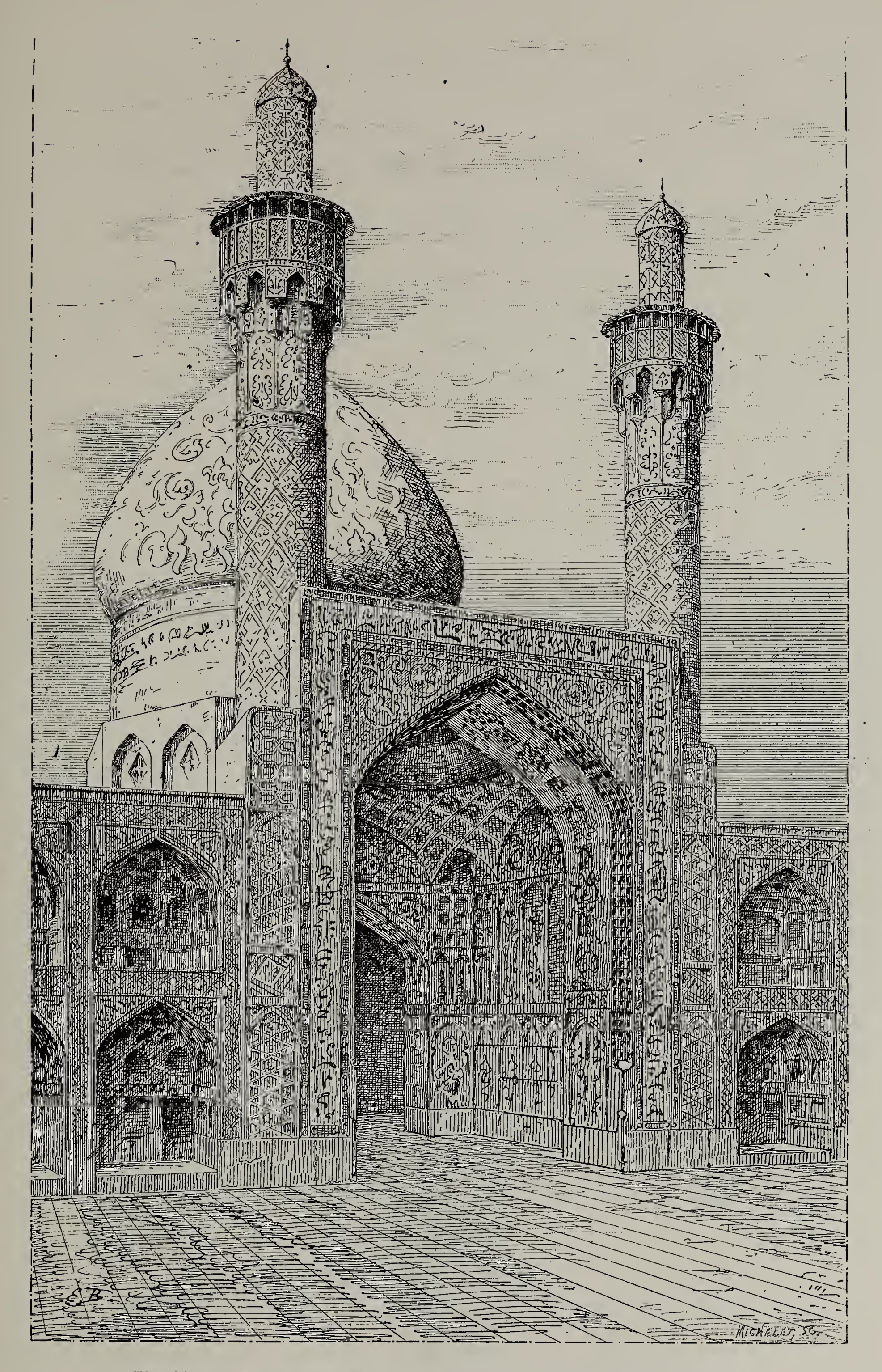


Fig. 303. — Mosquée du Medrech-Madérichah-Sultan-Hussein à Ispahau.

pris. La coloration seule est appelée à produire un effet que nul détail architectonique ne doit déranger. Il s'agit d'obtenir cet effet uniquement de la lumière solaire directe sur une surface colorée. Il n'en est pas ainsi à l'intérieur : les voûtes, qui ne sont éclairées que par reflet, présentent au contraire une succession de plans variés, d'alvéoles qui appellent l'ombre et font valoir d'autant les lumières réflétées.

« Tout le monde connaît ce système décoratif des voûtes ou plafonds, qui consiste en combinaisons cellulaires produites par un tracé géométrique et à l'aide duquel on obtient de si charmants effets d'ombres et de reflets que l'or et les couleurs viennent encore augmenter. »

DANS L'INDE

Les splendides monuments de l'Inde mahométane sont plus récents que ceux de la Perse, mais n'en sont en réalité que des copies ; ils peuvent se différencier par les dimensions et les distributions, mais le style, le caractère architectural est le même ; on pourrait transporter en Perse la superbe mosquée de Delhi, qu'elle ne paraîtrait pas un édifice étranger. Et cette similitude s'explique facilement par la domination persane, qui, apportant sa langue et ses usages dans les cours de l'Inde, introduisit aussi son architecture. Cependant, où la distinction peut s'établir, c'est dans le caractère architectural proprement dit : tandis que dans l'art arabe, c'est l'ornementation qui prime et qui caractérise seule, dans l'art mahométan indou les grandes lignes renaissent, et des anciens monuments nationaux on a conservé au moins le parti d'une structure complète par elle-même.



CUIR DE CORDOUE, MAROQUIN

Avant de devenir calife, Omer avait été corroyeur, et sur le trône il continua à exercer ce métier. C'est dire que cette profession avait gagné ses quartiers de noblesse, et qu'à la cour de Cordoue, un cordonnier devait être aussi bien vu qu'un habile joueur de bilboquet à celle de Henri III.

Jusqu'au xe siècle, Cordoue conserva le monopole ou plutôt le secret de la fabrication des cuirs gaufrés. Cependant, dès le xie siècle, on les imita en France, et, respectant le nom, on appela les artisans qui travaillaient le cuir : *cordoanniers*, de *cordouan*, et, francisant tout à fait, *cordonniers*. Du reste, les cuirs estampés étaient aussi employés pour la confection des chaussures.

Le cuir gaufré servait pour tentures intérieures, ou garnir des meubles.

Le maroquin, dans le principe, était un cuir gaufré fabriqué au Maroc en concurrence avec Cordoue. Depuis, l'appellation de maroquin ne s'applique plus qu'aux peaux de boucs et de chèvres tannées et teintées.

Technique. — Avant le gaufrage, les peaux sont tannées pour être rendues imputrescibles, et leur communiquer, en outre, un certain degré de tenacité.

Les opérations du tannage sont les suivantes :

1° Le *débourrage*, consiste en une altération qui détruit l'adhérence de la racine du poil. On le produit au moyen des alcalis, de la chaleur ou de liqueurs chargées d'acides ;

2° Les *bassements*, c'est-à-dire les immersions successives des peaux dans des liquides acides, et de plus en plus chargés en tannin ;

3° Le *refaisage*, où la peau est mise dans des cuves avec de l'eau et des écorces de chêne ;

4° Le *tannage* proprement dit, où la peau est mise en fosse avec du tan grossier, et se combine lentement avec le tannin que ce dernier lui cède.

Le gaufrage se fait aujourd'hui comme au xe siècle, avec cette différence que les moules, qui alors étaient en bronze, sont aujourd'hui en fonte.

Qu'on se figure une presse dont les deux plateaux portent le même dessin, l'un en bosse, l'autre en creux ; ces deux plateaux, creux, sont chauffés, au gaz aujourd'hui, et simplement au charbon jadis. On place la pièce de cuir, qui a préalablement reçu un apprêt et qui est légèrement humectée et on la serre entre les deux plateaux qui lui donnent le relief qu'elle doit avoir.



STYLE ROMAN

Les dernières années du xe siècle furent particulièrement néfastes pour le monde chrétien. « Au bout de mille ans, Satan sortira de sa prison et séduira les peuples qui sont aux quatre angles de la terre ; le livre de la vie sera ouvert ; la mer rendra les morts ; l'abîme infernal rendra ses morts ; chacun sera jugé par celui qui est assis sur un trône resplendissant, et il y aura un ciel nouveau et une terre nouvelle. » Ce passage de l'Apocalypse fut interprété par l'Eglise d'une manière très habile.

Voici venir la fin du monde, disait-elle aux croyants ; donnez vos biens, vos trésors, aux prêtres du Seigneur ; donnez tout à l'Eglise catholique et vous achèterez ainsi une large part de Paradis.

Cette croyance en un immense cataclysme avait tout interrompu ; on songeait seulement aux besoins les plus immédiats ; on donnait ses biens, terres et châteaux, aux églises et aux monastères pour acquérir de puissants protecteurs dans le royaume divin, où l'on allait entrer. Et, priant en tremblant, on attendait la fin du monde.

L'an 1000 commença. Les morts restèrent en paix dans leurs sépulcres, la terre ne s'entr'ouvrit pas, les astres ne se heurtèrent pas dans l'espace ; mais une famine terrible, due à l'abandon complet de toute culture, ravagea les populations. On vit une misère atroce, des scènes de sauvagerie incroyables, et... l'Eglise garder les dons qu'elle avait reçus.

Il est vrai qu'elle avait trouvé une explication satisfaisante en disant que Jésus-Christ étant mort dans sa trente-troisième année, c'était en 1033, qu'il convenait de placer l'événement indiqué par la prophétie.

Ce fut une nouvelle édition de l'an 1000. « En l'année 1033, dit Raoul Glaber dans sa *Chronique*, tous avaient également la bouche affamée, la pâleur au front ; quand on se fut nourri de bêtes et d'oiseaux, cette ressource une fois épuisée, la faim ne se fit pas sentir moins vivement ; il fallut pour l'apaiser se résoudre à dévorer des cadavres ou toute autre nourriture aussi horrible ; ou bien encore, pour échapper à la mort, on dévorait l'écorce des arbres ou l'herbe des ruisseaux. »

Et l'an 1033 passa comme l'an 1000...

Remises de ces vaines terreurs, les populations se sentirent revivre et se remirent au travail ; il en résulta une sorte de renaissance qui marque chez nous le commencement de la civilisation française. « Pourtant, dit M. Guizot, c'est à cette époque que disparaît toute unité sur notre territoire. Ainsi le disent tous les livres, ainsi le montrent tous les faits. C'est l'époque où prévaut complètement le régime féodal, c'est-à-dire le démembrement du peuple et du pouvoir. Au XIe siècle, le sol que nous appelons français est couvert de petits peuples, de petits souverains, à peu près étrangers les uns aux autres, à peu près indépendants les uns des autres. L'ombre même d'un gouvernement central, d'une nation générale, semble avoir disparu. »

Au XIe siècle, le pays est déchiré par les guerres que se font les seigneurs ; c'est dans les cloîtres que les sciences et les arts ont cherché un refuge. Là seulement, le travail et l'étude trouvent un asile inviolable. Les moines gardent précieusement les ouvrages anciens, fondent des écoles et donnent l'instruction ; ils sont séparés des abbés laïques et revenus entièrement à la règle bénédictine.

Les deux puissantes abbayes de Cluny et de Cîteaux vont commencer une lutte d'influence qui aura pour résultat de régulariser la vie religieuse et d'où sortira l'architecture romane, appelée aussi *architecture monacale*. Ces abbayes, maisons mères ayant de nombreuses succursales, vont rayonner sur tout l'Occident. Leurs relations avec Venise et l'Italie, la

conquête de la Sicile par les Normands, enfin les croisades, auront une influence considérable sur l'art architectural.

ARCHITECTURE

L'architecture romane est inspirée des monuments dont Rome avait couvert le monde, et dont les éléments corrigés par l'influence byzantine, devaient aussi répondre aux besoins du culte catholique et aux mœurs nouvelles. L'ancienne basilique chrétienne est le point de départ de toute l'architecture du moyen âge. Pourtant, la basilique romane se distingue par des formes particulières, la croix latine formée par les nefs et le transept; la nef allant de l'est à l'ouest, et le transept du nord au sud. Cette orientation, qui plaçait le chœur tourné vers l'est, est fixée invariablement dès cette époque. Un fait à noter est l'accroissement considérable que prend le chœur et son éloignement de l'abside; cependant il ne dépasse jamais le tiers de la longueur totale du bâtiment. Les églises à cinq nefs sont beaucoup plus rares que précédemment. La nef médiane a ordinairement le double en largeur que les bas côtés. La croisée, endroit où les nefs s'intersectent, fait généralement partie du chœur, et on en ferme l'accès par des clôtures, du côté de la nef et des branches du transept. En avant de ces clôtures sont deux chaires pour la lecture de l'évangile.

En construisant sur d'anciennes substructions, les architectes romans conservèrent ou refirent les cryptes et les placèrent presque toujours sous le chœur et sous l'abside.

Les façades principales des églises romanes sont à l'occident et chaque transept se termine également par une façade. La façade se compose en général : d'une porte accompagnée ou non d'un porche, et presque toujours surmontée d'un clocher, fait de plusieurs étages d'arcatures ou de fenêtres ; ces étages sont séparés par un bandeau uni ou profilé ; d'un fronton formé par le pignon et dont l'inclinaison varie avec la contrée et le système de couverture. Ce fronton est souvent percé d'une ouverture ronde, *oculus*, œil de bœuf, destiné à éclairer la nef, c'est l'origine de la rose ; enfin une corniche, profilée de lignes simples, et peu ornée, qui porte sur des modillons ou corbeaux. Les façades des transepts présentent à peu près la même ordonnance, mais sans clocher.

Les façades latérales sont très sobres, divisées par des contreforts peu saillants construits au droit des poussées de voûtes ; les travées sont

percées de baies cintrées, qui sont parfois géminées, et séparées entre elles par des colonnettes; les bandeaux et corniches sont comme pour les autres façades.

La façade postérieure est principalement motivée par l'abside. Les absides romanes ne sont pas toujours circulaires ; les petites églises ont



Fig. 304. — Église d'Issoire.

des absides carrées. Certaines églises ont leurs croisillons terminés par des absides demi-circulaires ; d'autres ont des absides polygonales ; et vers la fin du XIe siècle, on voit les absides se garnir de chapelles rayonnantes (fig. 304).

Avec l'usage des cloches, apparaissent les clochers construits à la place du narthex de l'ancienne basilique. C'était une tour carrée, massive, paraissant plutôt un ouvrage de défense qu'une construction acces-

soire destinée à recevoir des cloches dont les plus grosses n'atteignaient guère un poids supérieur à 3,000 kilogrammes. « L'architecture romane primitive, dit M. Viollet-le-Duc, était pauvre en invention ; toutes les fois qu'elle ne s'appuyait pas sur une tradition romaine, elle était singulièrement stérile. Mais quand, dans l'ouest, les Vénitiens eurent fait pénétrer les arts qu'eux-mêmes avaient été recueillir en Orient, il se fit une véritable révolution dans l'art de bâtir... Les constructeurs de Saint-Front de Périgueux, après avoir élevé l'église actuelle sur le modèle de Saint-Marc de Venise, bâtirent sur les restes de l'église latine, du vi^e au viie siècle, une tour carrée terminée par une calotte conique curviligne, portée sur des colonnes. »

Pendant la période romane proprement dite, les clochers sont généralement établis au sommet sur plan polygonal, quoique la forme conique à écailles de Saint-Front ne soit pas complètement abandonnée puisqu'à la fin du xie siècle, nous la retrouvons encore, mais modifiée, à l'abbaye des Dames, à Saintes. Au xiie siècle, la forme conique rectiligne apparaît avec plus d'élancement ; mais le cas le plus général reste le clocher polygonal sur tour carrée.

Les caractères généraux de l'architecture religieuse se retrouvent dans les constructions civiles. Le grand mouvement rénovateur qui allait amener les communes causa une véritable renaissance architecturale et fit disparaître l'influence des anciennes traditions. Tandis que dans les monastères tout était immuable et continuait les errements des associations bénédictines, les corps de métiers instruits d'abord dans les cloîtres formèrent dans leur sein des écoles laïques, des écoles d'apprentissage, d'où sortirent les maîtres et les artisans qui allaient couvrir le sol de monuments admirables.

Les communes s'entourent de murailles pour protéger les libertés conquises ou achetées, et dans ces enceintes s'élèvent des habitations prenant jour sur la rue et laissant les cours sur le fond. Les maisons sont à un étage, presque toujours surélevées de quelques marches. Au rez-de-chaussée, l'entrée principale donne accès dans une grande salle qui sert à la réception et aussi à la réfection ; au premier, sont les chambres à coucher plus ou moins nombreuses suivant la surface occupée par la maison. Derrière, se trouve la cour où donne la cuisine et les autres services ; les caves, généralement grandes, ont leur entrée sur la façade. Quand la maison est occupée par un artisan ou un marchand, le rez-de-chaussée est occupé par l'atelier ou la boutique, la grande salle se trouve au premier et sert à tous les besoins ; au-dessus, un étage de

peu de hauteur qui sert pour les chambres à coucher et les logements de commis ou d'apprentis.

En façade, le pignon ne donne pas sur la rue, la toiture fait une forte saillie, qui protège la construction en pan de bois, qui, généralement, surmonte le rez-de-chaussée. La construction est un mélange de pierre et de bois, avec des ouvertures en arc pour le rez-de-chaussée et en plein cintre pour l'étage. Les fenêtres sont multiples et seulement séparées par un pilier ou une colonnette; parfois, on rencontre six baies juxtaposées qui forment une grande surface de jour. On voit aussi des baies carrées, c'est-à-dire qu'au lieu d'être cintrées, elles sont recouvertes par des linteaux en pierre ou en bois. Beaucoup de ces maisons, en signe d'indépendance, étaient fortifiées, avaient des créneaux, et parfois une sorte de donjon. L'école laïque conserva toujours, dans la construction des maisons, une stricte observation des besoins et un grand respect pour l'emploi des matériaux, contractés à l'origine dans les cloîtres, et, malgré cela, une grande liberté dans la conception. « Pour les maisons élevées en pierre et en bois, il est certain, dit M. de Caumont, qu'au XIIe siècle et dans les siècles suivants, lorsque les parties basses des maisons étaient en pierre et voûtées, ce qui émergeait au-dessus du sol était très souvent de bois; et comme les constructions en bois ont duré moins longtemps que les autres, la partie supérieure de ces maisons a été refaite à deux ou trois reprises, tandis que la partie solidement construite en pierre a été conservée et a continué à servir de base aux diverses constructions qui se sont succédé au-dessus. »

Les halles, lieux destinés à la vente, peuvent être comprises dans les monuments qu'éleva l'époque romane; c'était souvent un rez-de-chaussée ouvert, sur les piliers duquel portait un premier étage contenant une salle. La vente, un peu plus tard, se faisait aussi sur la place publique, sous le porche des églises, autour des maisons de ville et des beffrois, sous les portiques d'habitations particulières et enfin sous des hangars.

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

Le *plein cintre* est en quelque sorte le symbole de l'architecture romane, il engendre les voûtes d'arête, cintre les nefs, les portes et les fenêtres. Employé à profusion, il est le signe caractéristique le plus important, et nous allons le voir revenir très fréquemment dans les détails.

Les *portes* sont de toutes dimensions. Les archivoltes ornées de moulures et d'ornements (fig. 305). Celles du commencement du XIe siècle

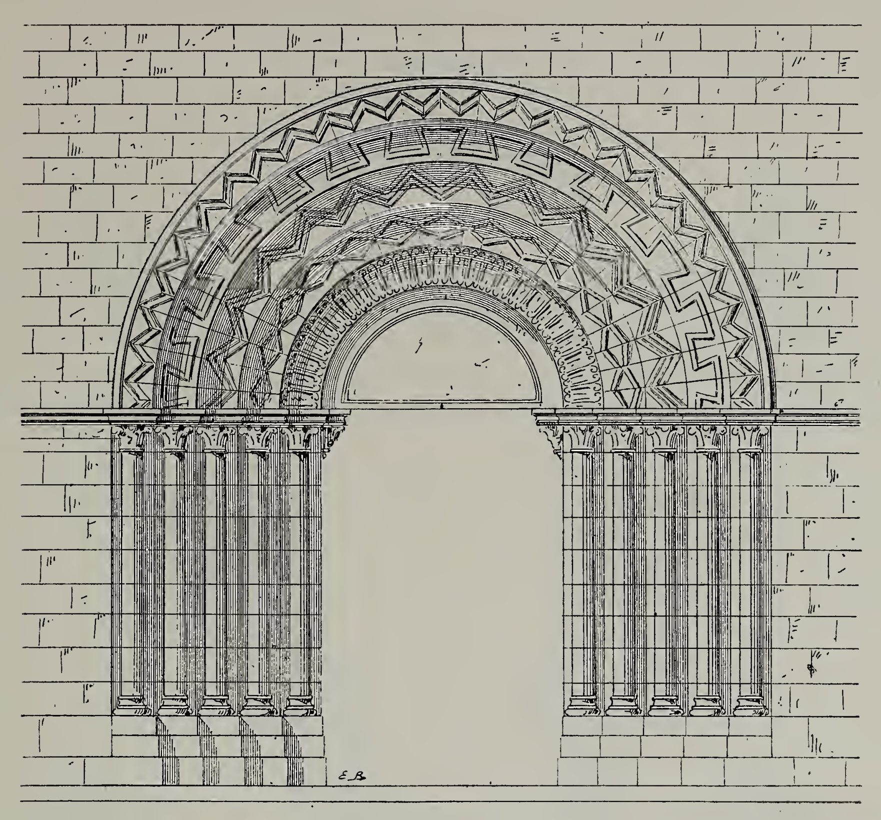


Fig. 305. — Église d'Épinal.

sont très simples ; mais, vers la fin, elles reçoivent une ornementation considérable. La largeur de la baie détermine le rayon de l'arc, et le diamètre est rempli d'un tympan en pierre plus ou moins en creux et presque toujours orné de bas-reliefs ou figures, souvent le patron de l'église.

Les *fenêtres* en plein cintre, simples ou géminées, et l'arc retombant sur des piédroits unis ou sur des colonnettes. Les fenêtres étaient quelquefois sans aucune fermeture, et d'autres fois, comme, par exemple, dans l'ouest, garnies de claires-voies en pierre (fig. 306).

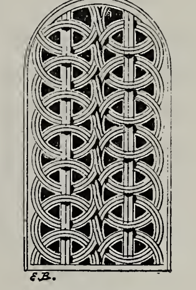


Fig. 306.
Fenêtre romane.

Les *œils-de-bœuf*, employés pour éclairer la partie occidentale de la nef. Ce furent d'abord de simples baies circulaires plus ou moins ornées, puis, vers le XIIe siècle, elles furent divisées en plusieurs parties, en lobes, formant trilobe ou quatrefeuilles, etc. On voit alors les architectes romans, comprenant le parti

décoratif qu'on pouvait tirer de cet élément, agrandir les œils-de-bœuf, les diviser en compartiments par de petits arcs reposant sur des colonnettes rayonnantes, préparer l'éclosion de ces belles roses que nous verrons plus tard dans la période gothique.

Les *corniches* et les *profils*. Rompant avec les traditions antiques, les architectes romans ne placèrent plus qu'un seul entablement à la partie supérieure de leurs édifices, quelle qu'en fut d'ailleurs la hauteur; ils ne comprenaient pas la nécessité des entablements à chaque succession d'ordre. Cette suppression est d'autant plus heureuse que l'architecture romane a un caractère trapu et robuste, et que de nombreuses lignes horizontales ne pouvaient que l'accentuer encore ; c'est cette idée de prédominance de la verticale sur l'horizontale, qui prend naissance et qui contribuera si puissamment à caractériser plus tard le style ogival. C'est

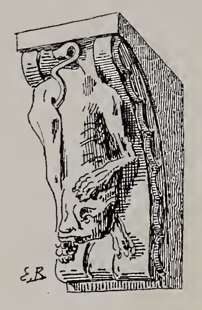


Fig. 307. — Corbeau.



Fig. 308. — Corniche romane.

cette même idée qui conduit à élever les colonnes d'une seule ordonnance de la base au faîte. On voit alors les colonnes engagées s'élancer hardiment jusqu'à la corniche supprimant aussi l'architrave et la frise de l'architecture romaine, et les colonnes deviennent de véritables contreforts. Supprimant même en ce cas les chapiteaux, ils les remplacent par une rangée de modillons ou corbeaux affectant des formes très simples ou bien décorés de sculptures ou motivés par un animal bizarre et plus ou moins fantastique (fig. 307). La corniche romane se compose généralement d'un rang de corbeaux supportant une tablette saillante (fig. 308). « Les imagiers (sculpteurs) des xe, xie et xiie siècles, dit M. Viollet-le-Duc, paraissent avoir pris les corbeaux de pierre comme un des motifs les plus propres à recevoir la sculpture. » Les corbeaux furent aussi employés à soulager les linteaux des portes, et c'était d'autant plus nécessaire que les tympans en pierres se trouvaient pour ainsi dire suspendus à l'arc de l'archivolte. Parfois encore, le corbeau très en saillie reçoit une colonnette sur laquelle porte une plate-bande ou deuxième corbeau, et qui sert à recevoir la retombée d'un arc.

Les *profils* romans sont, en tant que lignes, inspirés des profils gréco-romains de Syrie et de ceux de l'architecture byzantine. Mais ces profils sont pris dans une assise; ils sont, au point de vue des dimensions, la conséquence des matériaux employés, et si les profils moins saillants et divisés de moulures conviennent à un petit édifice, la même hauteur, mais avec plus de saillie et un profil plus accentué, conviendra à un



Fig. 309, 310, 311, 312. — Profils de bandeaux.

monument plus important (fig. 309-310-311-312). Les corniches ne sont pas invariablement garnies de modillons, des profils puisés aux mêmes sources et modifiés suivant les besoins nouveaux apparaissent (fig. 313-314). La même parenté s'affirme dans les autres profils, et l'on peut

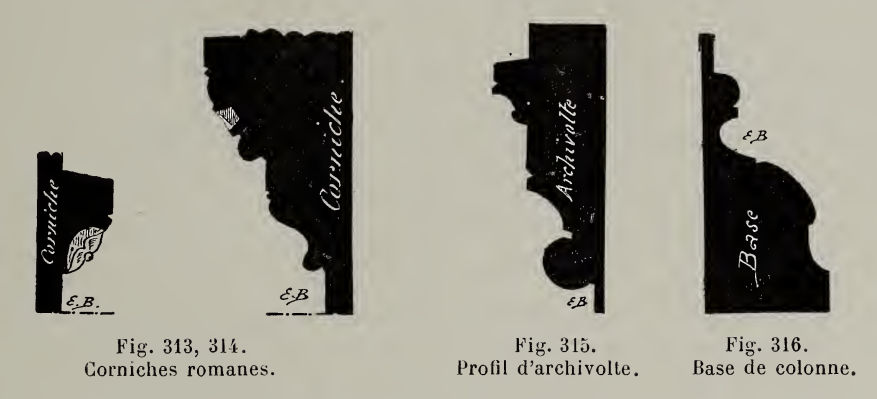


Fig. 313, 314. Corniches romanes.

Fig. 315. Profil d'archivolte.

Fig. 316. Base de colonne.

voir qu'il n'y a qu'une interprétation de lignes mieux appropriée au climat d'Occident (fig. 315-316).

Les *arcatures* viennent décorer les parois, elles sont placées de préférence sous les appuis de fenêtres ou sous les corniches. On ne peut voir dans les arcatures qu'une simple ornementation qu'on ne doit employer qu'avec mesure; les architectes romans l'ont compris et ont développé avec goût ce motif qui s'est ensuite continué pendant la période ogivale. Vers le XIe siècle, ce détail décoratif des façades fut utilisé avec un sentiment absolu des bonnes proportions, sans tomber dans l'excès qu'on remarque dans les constructions que les Normands élevèrent en Angleterre, où des façades entières sont littéralement couvertes de rangées

d'arcades placées les unes au-dessus des autres. Les arcatures du rez-de-chaussée sont, dans l'intérieur, placés sous les appuis des fenêtres basses. Elles sont peu saillantes et portées sur des colonnettes qui reposent sur un socle en pierre. Employées aussi bientôt à l'extérieur, elles se dégagent de la lourdeur primitive, deviennent plus sveltes, les colonnettes sont plus hautes et l'entre-colonnement d'une plus heureuse proportion. Elles sont aussi trilobées (fig. 317) ou encore formées d'une succession d'arcades alternées de triangles.

Les *clochers* dont nous avons déjà parlé sont peut-être inspirés de constructions antérieures, mais cela n'a rien de positif; ce qu'on sait seulement, c'est que les cloches étaient, avant le XIe siècle, fort peu usitées.

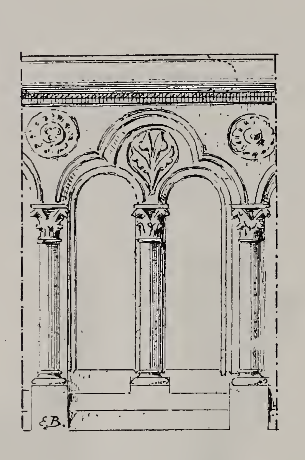


Fig. 317. — Arcatures.

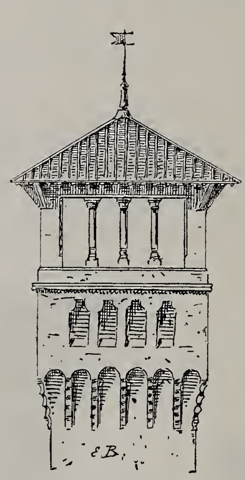


Fig. 318. — Clocher.

Mais si les clochers apparaissent avec l'usage plus répandu des cloches, on s'est demandé pourquoi cette partie de l'église était construite avec un aussi grand luxe de solidité, et pourquoi elle était élevée à une grande hauteur. Suivant M. Viollet-le-Duc, les tours n'étaient autre chose que des ouvrages de défense destinés à protéger l'église d'une attaque possible. On a dit aussi que le clocher avait pour but de faire connaître l'église au loin et de faire entendre également de loin le son des cloches. Nous avons décrit plus haut les clochers, composés d'une tour carrée et surmontée d'une pyramide de pierre ou de charpente, nous avons dit que cette pyramide était élancée; il nous reste à dire maintenant que certains clochers du XIIe siècle sont couronnés par une pyramide aplatie beaucoup plus marquée de son origine romaine (fig. 318).

Les *porches* dont la destination dans la primitive église était d'abriter les catéchumènes et les pénitents tout en les séparant des fidèles, furent

réemployés au XIe siècle; ils prirent alors des proportions considérables et deviennent de véritables monuments. Et les architectes romans ne se contentent pas d'élever des porches sur les façades principales; les façades latérales, au droit des portes, en reçoivent aussi, comme par exemple à la cathédrale du Mans. Il y en a qui présentent de curieuses dispositions; ainsi à la cathédrale du Puy, les arcades d'entrée sont doublées, c'est-à-dire qu'un deuxième arc en plein cintre écarté du premier d'environ un pied ne tient à celui-ci que par trois tenons de pierre.

Les porches avaient aussi parfois une utilité particulière : c'était là que se jugeaient les litiges, et où l'on contractait des engagements écrits réclamant une grande authenticité.

« Cet usage, dit M. Léon Chateau, paraît être venu d'Italie; il avait lieu sous les portails supportés par des colonnes reposant sur le dos de deux lions couchés sur des piédestaux. De là la formule *inter leones* qu'on rencontre assez souvent sur de vieux parchemins. »

Les *grandes portes* sont en plein cintre ou à linteau avec corbeaux de soulagement; dans les édifices religieux, elles varient beaucoup sous le double rapport de la dimension et de l'ornementation. Les portes du commencement du XIe siècle sont généralement fort simples, mais vers le commencement du XIIe, elles se surchargent d'ornements et offrent aux bas-reliefs, à la sculpture iconographique, un vaste champ d'application dont les sculpteurs romans surent fort bien profiter (fig. 319). L'exemple que nous donnons mérite d'être spécialement examiné. Outre son beau caractère, il présente encore cette disposition d'une baie recoupée par un trumeau, un pilier carré, à pans ou cylindrique, disposition rendue presque indispensable par le tympan en pierre qui, à moins d'être suspendu, ce qui ne se fait pas, devait en réalité former linteau, et alors la largeur des baies se trouvait forcément restreinte à la dimension des matériaux. Cette disposition n'est d'ailleurs employée que pour les portes principales ou celles des transepts qui demandent une grande largeur.

Les *contreforts,* saillies destinées à renforcer les murs au droit de la poussée des voûtes, sont, dans l'art roman primitif, peu saillants, timides pour ainsi dire. Ils se faisaient demi-cylindriques et rectangulaires, tout unis ou avec ressauts. Puis, au XIIe siècle ils deviennent l'élément principal des édifices voûtés, ils s'affirment alors nettement, et l'on commence, avec les dimensions plus grandes des églises, à voir apparaître les contreforts à arcs-boutants qui donneront un si grand caractère à la période ogivale qui va suivre.

Les *bases* de *colonnes.* Jusqu'à la période romane, les bases ne sont

qu'une imitation, plus ou moins grossièrement exécutée, des bases d'édifices romains ; dans les provinces où les monuments antiques sont nombreux, comme dans le Midi de la France par exemple : les profils des bases romaines se continuent jusqu'au XIIIe siècle.

Dans les monastères, la base s'affranchit des traditions antiques, les vieux profils sont délaissés, des formes nouvelles s'imposent, mais sans

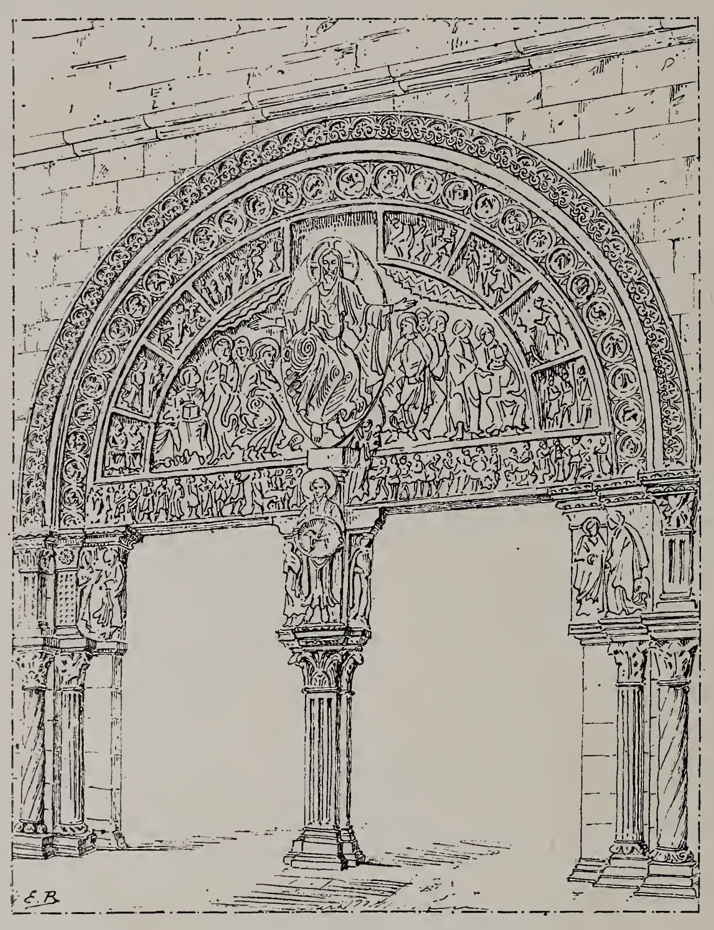
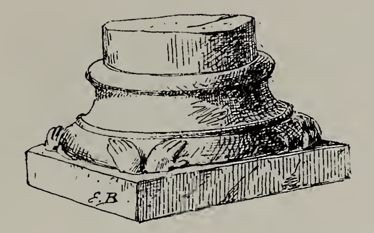


Fig. 319. — Porte, Vezelay.

principe, on en est encore à l'essai ; il en résulte que, sans présenter une idée générale, les bases sont taillées au gré et suivant l'imagination ou les souvenirs du tailleur de pierre. Cependant bientôt la *griffe* vient donner à la base romane un caractère spécial ; c'est un élément nouveau, cet appendice diagonal qui vient amortir la partie ronde du coussin sur la base carrée et qui ôte la sécheresse qu'avaient les bases antiques. Il nous faut remonter aux premières années du XIe siècle pour rencontrer les premiers essais de ces griffes placées aux angles ; c'est d'abord un

renforcement de la pierre qui par la suite se motivera en forme de feuille, de rinceau ou d'animal sculpté (fig. 320-321).

Les *colonnes,* pendant la période romane, et beaucoup aussi pendant les suivantes, paraissent s'être affranchies des règles de l'architecture romaine. Cela n'était pas sans motif, on abandonnait un système constructif, il fallait bien varier les éléments pour répondre aux besoins d'une



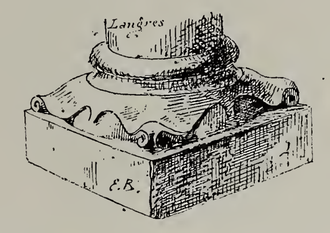


Fig. 320, 321. — Bases romanes.

construction basée sur des principes nouveaux. Aussi voyons-nous de robustes colonnes trapues, qui n'ont parfois que trois diamètres de hauteur, mais d'où émergent des arcs qui montent à une grande hauteur et supportent des charges immenses. Pour éviter autant que possible la lourdeur des colonnes, les architectes romans les ont parfois composées d'un faisceau de colonnettes ; ces légers supports juxtaposés en apparence, mais pris dans la même masse de pierre, donnent l'illusion d'une grande hardiesse, et cependant ce subterfuge a permis d'augmenter la section réelle de la pierre soumise à l'écrasement tout en contentant la vue.

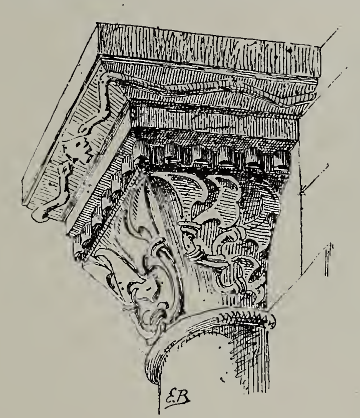


Fig. 322.
Chapiteau à Saint-Etienne de Nevers.

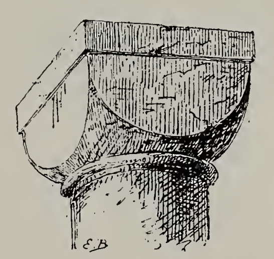


Fig. 323.
Chapiteau cubique.

Les *chapiteaux.* Avant l'époque romane on avait pris un peu partout dans les édifices romains les fragments ornés les plus propres à concourir à la décoration, ou bien on avait fait de grossières imitations, d'informes figures, des linéaments naïfs. Mais dès le XIe siècle, un véritable chapiteau original apparaît (fig. 322), il a une véritable fonction constructive,

utile et nouvelle; il est muni d'un double tailloir, le premier tenant au chapiteau et le second formant chapeau saillant pour recevoir la retombée de l'arc. Dans l'est, le chapiteau conserve longtemps la forme cubique même en se couvrant d'ornements (fig. 323-324). Les constructeurs

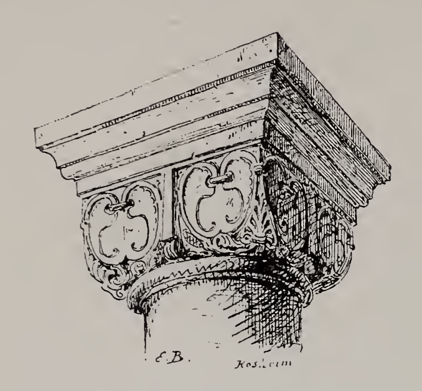




Fig. 324. — Chapiteau cubique.

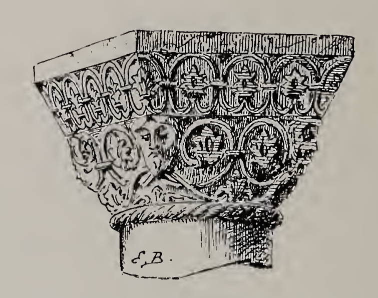


Fig. 325. — Chapiteau de Sainte-Odile.

romans avaient admis la variété d'ornementation pour les chapiteaux d'un même galbe. Cette liberté explique la grande diversité des chapiteaux de cette époque et, pour ne citer qu'un exemple, à Vezelay seulement on en compte quatre-vingt-quatorze modèles historiés d'animaux ou de figures.

Il est à noter que la nature des matériaux a une influence considérable

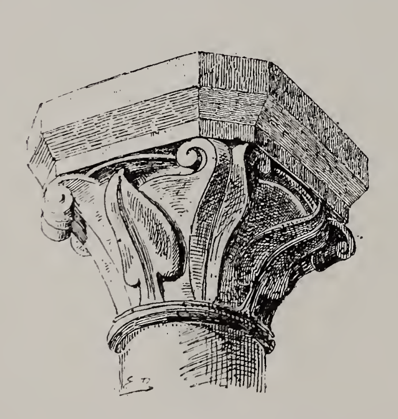


Fig. 326. — Chapiteau roman.

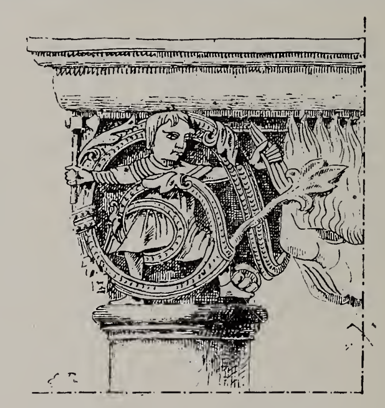


Fig. 327. — Chapiteau de Langres.

sur les proportions des chapiteaux et encore davantage sur leur ornementation. Là où la pierre est fine et compacte, le chapiteau est finement sculpté (fig. 325), tandis que là où la pierre est tendre ou grossière de grains, le travail de sculpture est moins fin, se compose d'ornements plus gros et les profils eux-mêmes sont moins délicats et se ressentent de la différence de qualité de matière (fig. 326).

A noter encore, tous les chapiteaux couplés ou jumeaux, disposition absolument romane (fig. 327) dont notre exemple ne montre qu'une moitié. Les deux chapiteaux ornés de rinceaux et de figures sont réunis entre eux par une tête de lion ; le tout est pris dans une seule pierre.

ORNEMENTATION

L'ornementation romane ne fut dans le principe qu'une interprétation nouvelle de l'ornementation byzantine ; cette origine est parfaitement établie. D'ailleurs, les formes des chapitaux, leur décoration, les colonnes torses, les profils suffiraient même à un examen superficiel pour établir cette parenté.

Dès le xi[e] siècle, les architectes cherchèrent à utiliser l'appareil comme élément d'ornementation, et de même que nous avons vu dans le style byzantin employer les assises différentes alternées, de même les artistes romans disposèrent leurs matériaux de manière à former un dessin rappelant la feuille de fougère ou l'arête de poisson : c'était l'*opus spicatum* des Romains ; ils firent aussi des appareils en hexagones, en losanges ; des rangs superposés de claveaux sont taillés en polygones, comme à Saint-Etienne de Nevers. Dans certaines contrées, l'Auvergne par exemple, les matériaux de couleurs variés, les grès rouges, les pierres volcaniques forment sur les parements des grandes mosaïques de dessins géométriques. Cette espèce de marqueterie s'applique aussi à l'ornementation de certains détails, tympans, pignons, bordures, bandeaux plats, etc., où se trouvent des losanges, des étoiles, des bordures, formées de triangles équilatéraux figurant des dents de scie ; aussi, des disques tangents placés sur plusieurs lignes parallèles et entre-croisés en prenant quatre centres sur les intersections des deux diamètres perpendiculaires avec l'arc de cercle ; ces points sont, de plus, accentués par une petite pierre circulaire de couleur différente. Cette décoration, qui est pour ainsi dire une polychromie, est particulière à l'Auvergne et au centre ; elle se retrouve aussi dans les contrées où les matériaux sont par leurs couleurs propres à produire cette décoration.

Les *imbrications*, éléments quelconques rangés comme les tuiles d'un toit ou les écailles de reptile, jouent un grand rôle dans l'architecture romane ; les rampants des contreforts, les flèches des tours, les toits, en sont souvent recouverts. En Auvergne et dans le Midi, les imbrications

sont parfois une véritable couverture faite de pierres de différentes couleurs, ou de terre cuite de diverses nuances ou émaillées.

Les *nattes*, les *entrelacs*, *les compartiments* tapissent souvent les murs.

Les *dents de scie* sont employées partout, tant dans la décoration générale que dans les détails intérieurs (fig. 328).

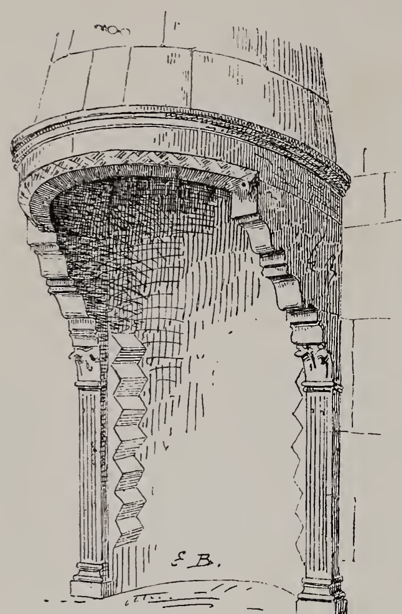


Fig. 328. — Cheminée romane.

Les *têtes de clous* ou pointes de diamants placées à la suite les unes des autres, décorent des bandeaux, des arcs d'archivolte.

Les *billettes,* sorte de petits corbeaux minuscules rangés en damier et en encorbellement.

Les *torsades*, les *festons crénelés,* la forme la plus simple de la grecque.

Les *bâtons rompus*, les *méandres*, *les chevrons brisés* sont des ornements courants qui se retrouvent fréquemment dans l'ornementation des profils.

Les *têtes plates*, corbeaux décorés sur la face d'une tête à peine refouillée.

Les *figures bizarres* du genre de celle que nous avons donnée (fig. 307), où l'imagination de l'imagier donne cette variété qui en constitue tout le caractère.

Les *besants*, série de disques plats sculptés dans une moulure et placés comme dans un rang de perles.

Les *boutons,* qui figurent un bouton de fleur, se détachent dans les moulures sur les fonds de gorges (fig. 329); ils sont parfois juxtaposés, mais plus souvent espacés d'un diamètre et demi environ.

Les *palmettes perlées*, sortes de palmes découpées à plat et ornées de perles en saillies ou de petits trous.

Les *bandelettes perlées*, rinceau très simple formé de deux lignes parallèles, entre lesquelles sont placées des perles ou pratiqués des trous.

Les *feuilles imbriquées*, qui sont placées comme on ferait pour des tuiles.

Les *zigzags*, qui forment une baguette ou boudin brisé, se rencontrent souvent dans la décoration des arcs. Les architectes romans ont toujours traité cet ornement avec grand soin, soit en prenant seulement une moitié dans un claveau (fig. 330), de manière que le zigzag se trouve formé

par la réunion des divers claveaux concourant à la formation de l'arc (fig. 331). Parfois encore un chevron complet est pris dans un seul claveau, cela dépend de la dimension de l'appareil et aussi des proportions que doit avoir l'ornementation (fig. 332).

Les *pierreries enchâssées*, ornementation évidemment byzantine, sont une véritable bijouterie en pierre; en général, ce sont des perles (ou

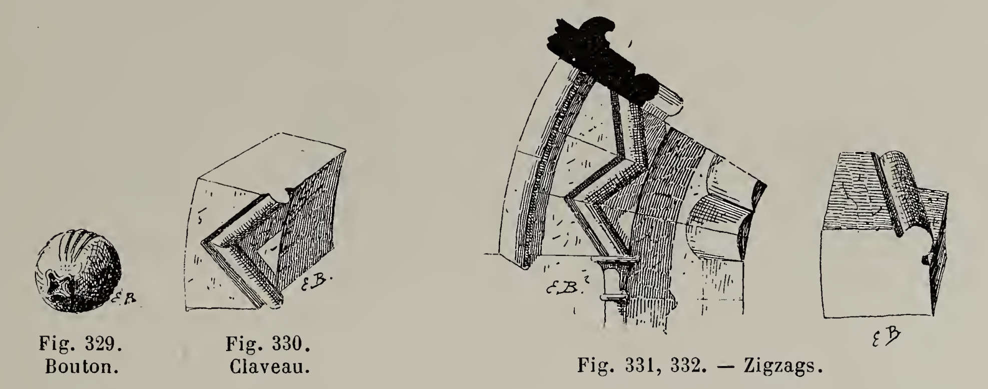


Fig. 329. Bouton. Fig. 330. Claveau. Fig. 331, 332. — Zigzags.

cabochons) serties d'un cercle et les vides garnis de feuilles ou de fleurons.

Les *guirlandes de feuillage*, composées un peu comme les rangs de feuilles de l'architecture grecque, mais avec une flore nouvelle.

La *flore*, que nous étudierons plus complètement dans le style qui va suivre, tente déjà, au XIe siècle et au XIIe siècle, d'échapper à l'influence antique; plus observateurs, les tailleurs de pierre commencent à remarquer les belles formes que présente la végétation la plus commune, surprise à différents degrés de formation, et la fougère, l'arum, l'iris et tant d'autres vont apporter aux sculpteurs des ressources décoratives précieuses.

SCULPTURE

Avant le XIe siècle, la sculpture n'avait guère produit que des imitations des œuvres d'art romaines, et c'est véritablement de cette époque qu'on peut faire remonter les premières sculptures dignes de ce nom. C'est aux Clunisiens qu'on doit attribuer cette renaissance; partis des types byzantins empruntés surtout à la peinture, les sculpteurs copient les types qu'ils voient, tout en conservant dans les détails la marque de l'influence byzantine. « Dans cette statuaire française, dit M. Viollet-le-Duc, que nous regardons comme dérivée de la peinture byzantine très ancienne,

— car certainement les vignettes de manuscrits servaient de types aux Clunisiens, et ces manuscrits pouvaient être très antérieurs au XIIe siècle, — une des qualités qui frappe le plus les personnes qui savent voir,





Fig. 333, 334, 335, 336. — Ornements romans.

c'est l'exactitude et la vérité saisissantes du geste. Or, on se rappelle à quel degré de barbarie était tombée la statuaire au Xe siècle, et combien cette qualité était oubliée alors, les artistes sortis des écoles de Cluny avaient dû recourir à des modèles d'une grande valeur, comme art, pour se former. »



Fig. 337. — Rinceau roman.

C'est particulièrement au drapé que dans un article aussi court nous devrons demander la caractérisque permettant de distinguer la sculpture romane. Il est généralement très fin, très plissé, les extrémités relevées et les plis du drapé se terminant en spirale. La figure 319, porte de l'abbaye de Vézelay, nous en montre un exemple qui a longtemps servi de type aux sculpteurs romans, mais qu'en général ils ont traité plus sobrement, se rapprochant davantage de la statuaire antique.

En somme, la statuaire romane est conventionnelle, sèche et raide : une certaine gaucherie dans le geste, des exagérations dans les dimensions des extrémités longues ou trop fortes, et enfin, parfois, le corps entier démesurément allongé.

La sculpture d'ornement est plus belle, nous avons dit plus haut la

grande liberté laissée aux sculpteurs dans le choix des motifs ; il en résulte une foule de compositions bizarres où des animaux étranges s'entremêlent entre eux, avec des feuillages ou avec des figures humaines. Après les influences byzantines et même saxonnes des commencements de l'art roman vient l'imitation de la flore qui prendra bientôt son complet développement. La feuille de fougère au moment où elle commence à pousser, légèrement modifiée, donna la forme représentée figure 333; l'arum, celle de la figure 334. Les rinceaux retournés et les grappes (fig. 335-336) viennent ajouter leurs formes décoratives.

De cette flore modeste les artistes romans composent de magnifiques rinceaux, des motifs d'ornementation courante d'un beau mouvement et où les formes amples et grasses s'harmonisent bien avec les feuilles contournées et refouillées qui produisent de si belles ombres (fig. 337).

PEINTURE

La peinture romane atteint son apogée au XIIe siècle. « Les vitraux, les vignettes des manuscrits et les fragments de peintures murales de cette époque accusent, dit M. Viollet-le-Duc, un art très savant, très avancé, une singulière entente de l'harmonie des tons, la coïncidence de cette harmonie avec les formes de l'architecture. Il n'est pas douteux que cet art s'était développé dans les cloîtres et procédait de l'art byzantin. Alors les étoffes les plus belles, les meubles, les ustensiles colorés, un grand nombre de manuscrits même, rapportés d'Orient, étaient renfermés dans les trésors et les bibliothèques des couvents, et servaient de modèles aux moines adonnés aux travaux d'art. Plus tard, vers la fin du XIIe siècle, lorsque l'architecture sortit des monastères et fut pratiquée par l'école laïque, il se fit une révolution dans l'art de la peinture, qui, sans être aussi radicale que celle opérée dans l'architecture, modifia profondément cependant les principes posés par l'école monacale. »

Comme en sculpture, une grande liberté est laissée à l'artiste sous le rapport de la composition, mais l'œuvre est toujours soumise aux exigences architecturales. Les fonds sont clairs, les figures et les ornements sont rehaussés de clair presque blanc pour les saillie et modelés de brun, de fins détails en clair sur les parties sombres et en brun sur les parties claires. Les couleurs sont rompues, jamais absolues; quelquefois le noir est employé pour rehausser ; l'or motive les broderies et est, contraire-

ment à la peinture byzantine, rarement employé comme fond. Les couleurs principales sont : l'ocre jaune, le brun rouge clair, le vert de diverses nuances, le rose pourpre, le violet pourpre clair, le bleu clair. Toutes les teintes sont cernées par un trait brun, comme cela se pratique dans les vitraux. Parmi les belles peintures de l'époque romane, nous citerons seulement celles de l'église de Saint-Savin (Vienne), qui représentent la légende de saint Savin et d'autres sujets empruntés au Nouveau Testament.

SERRURERIE

Jusqu'à l'époque romane, le fer avait été peu employé dans les constructions, il servait à la fabrication des armes offensives et défensives et aux pièces de serrurerie très légères ; les ouvrages d'un poids relativement considérable étaient exécutés en cuivre ou en bronze fondu, comme par exemple les grilles de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, qui datent de Charlemagne.

Malgré cela, le travail du fer était bien connu en Occident, et les forgerons connaissaient admirablement les ressources de la matière, savaient pratiquer les soudures, étirer et modeler pour ainsi dire le métal, de manière à lui donner toutes les formes et le rendre propre à presque tous les usages. Car il faut bien tenir compte que l'industrie du moyen âge, disposant de moyens très restreints, ne pouvait produire des fers de divers échantillons comme notre industrie moderne ; c'était simplement des barres dont le poids n'excédait pas vingt kilogrammes qui étaient corroyées et étendues au marteau, à force de bras. La qualité du métal n'en était pas plus mauvaise, bien loin de là ; le chauffage au bois, le martellement répété pour l'amener à la forme voulue, lui donnaient au contraire une ductilité et une souplesse, qu'on ne retrouve de nos jours que dans certains fers, dont la fabrication est particulièrement soignée, comme ceux du Lancashire, de Suède, du Berry, etc.

La difficulté, ou plutôt l'impossibilité de se procurer des barres de gros échantillons, le manque de moyens mécaniques pour les mouvoir si on les avait possédées, expliquent l'exiguïté des pièces composant la serrurerie du moyen âge, et nous avons fait remarquer dans notre « Traité pratique de serrurerie » que, jusqu'au XVIIe siècle, les pièces de fer atteignant un poids de 150 à 200 kilogrammes sont extrêmement rares. C'est donc un art véritable que pratique le forgeron du XIe siècle, pour

obtenir des barres assez longues, et assez bien calibrées et dressées, pour en constituer les cadres d'ossature des grilles; et si un forgeron de nos jours veut bien se rendre compte de la difficulté que présente un étirage au marteau, ce qui lui arrive quand il forge une pointe de grille en fer carré, ou qu'il fait une soudure dans le même fer, il reconnaîtra que c'était un travail difficile d'obtenir un fer carré ou méplat avec l'aide seule du marteau et du feu dans un lopin de forme irrégulière.

Comme toujours en bonne construction, c'est le matériau qui commande, nous voyons au moyen âge les grilles en fer se composer de châssis ou d'une ossature en fers méplat et carré dans les jours de

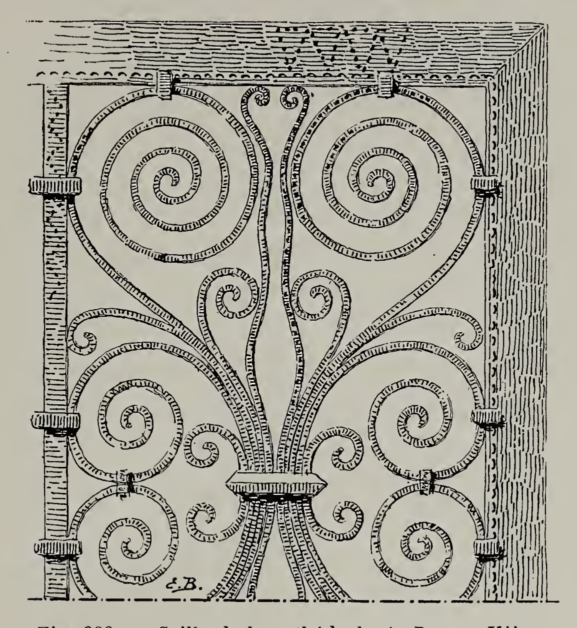


Fig. 338. — Grille de la cathédrale du Puy-en-Vélay.

laquelle viendront se placer en remplissage des rinceaux formés d'éléments légers, péniblement étirés, et réunis entre eux et au cadre par de savants assemblages ou de difficiles soudures (fig. 338).

La décoration des fers est obtenue par de simples coups de poinçon conique, disposés en zigzags sur les parties présentant une certaine largeur et en enfilade de points sur le champ des fers. Les assemblages sont faits par des colliers ; on sait que le fer chauffé se dilate considérablement et qu'une ligature placée à chaud serre les parties de fer qu'elle embrasse et les rend solidaires par la contraction qu'elle subit en refroidissant.

Mais auparavant, quand on faisait les clôtures en cuivre ou en bronze, on obtenait par le moulage toutes les formes décoratives les plus com-

pliquées ; le forgeron roman le sait et se dit que puisque le fer est malléable quand il est rouge, il peut recevoir une empreinte et il invente l'étampage qui va lui permettre de doter le métal ductile d'une ornementation qu'il ne pouvait obtenir précédemment que du travail laborieux et lent du ciseleur. Entre deux matrices il introduit le fer qu'il a préalablement refoulé pour obtenir la masse de matière qui produira une fleur, un bouton ou une palmette terminant la brindille de fer (fig. 339).



Fig. 339.
Fragment de grille de l'église.
Abbatiale de Saint-Denis.

Une partie importante de la serrurerie du moyen âge, sont les pentures. Elles avaient pour fonction de ferrer solidement les gonds et de plus d'empêcher les portes de *donner du nez*, c'est-à-dire de se déformer et de ne pas rester d'équerre ; les portes de cette époque étaient généralement composées de frises dont les glissements pouvaient amener une déformation; alors la penture vient servir de traverse métallique concourant avec la traverse en bois pour moiser chaque frise et la serrer fortement au moyen d'un clou qui passe

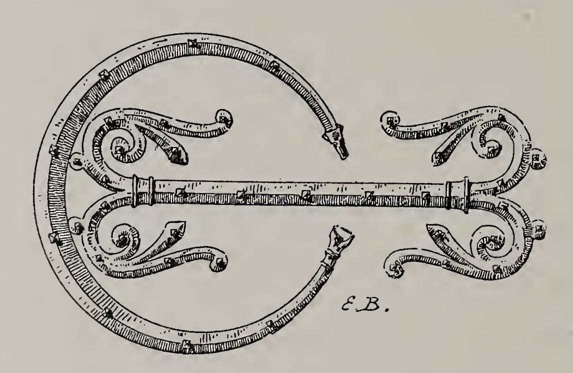


Fig. 340. — Penture romane.

par son milieu et vient se river ou plutôt se rabattre sur la traverse. Les pentures du XIe siècle affectent souvent la forme d'un C soudé au collet. Parfois encore, une branche indépendante, véritable traverse en fer, vient se placer dans le milieu du C (fig. 340).

Les pièces de serrurerie antérieures au XIIe siècle sont très simples, de formes rigides et peu tourmentées ; l'ornementation est obtenue par un quadrillé de traits ciselés avec un point en creux au milieu de chaque

carré pour les grandes surfaces. Les parties étroites sont remplies par des zigzags et des points ; les bords portent des coups de burin qui forment torsade ; enfin l'entourage ou la bordure est faite de festons crénelés.

Les heurtoirs romans sont aussi très beaux, ils sont souvent composés d'un disque en bronze sur lequel une tête de lion mord un anneau de fer. Cet anneau porte à sa partie inférieure une masse de métal en forme de perle enfilée, qui vient frapper sur une plaque de métal fixée sur le vantail.

ARTS ET INDUSTRIES DIVERS

Toutes les connaissances acquises du vieux monde avaient trouvé refuge dans les cloîtres. C'est là que l'orfèvrerie, la gravure, la peinture des vignettes de manuscrits sont patiemment cultivées par les moines. Pour les nielles, on gravait sur l'objet, dans le métal, le dessin que l'on remplissait ensuite avec un mélange de métaux, plomb, cuivre et argent, fondus avec du souffre.

La première fabrique de toile date du xe siècle, et fut installée par Creton qui légua son nom au produit.

La tapisserie possède plusieurs fabriques au xie siècle ; celle de Poitiers exécute des tapisseries estimées où sont représentés des sujets importants.

Enfin la verrerie, l'émaillure et la mosaïque reprennent un nouvel essor.

ROMAN RHÉNAN

Dans les provinces rhénanes, l'architecture emprunte d'abord à l'antique ; les nombreux édifices romains bâtis sur les rives du Rhin, fournissent aux architectes des modèles qu'ils vont employer dans leurs constructions nouvelles, ainsi on rencontre souvent dans les monuments de l'époque romane des corniches à modillons ou des chapiteaux corinthiens. Puis secouant cette tradition les architectes reviennent franche-

ment aux sources byzantines ; ils adoptent le chapiteau cubique, forme que nous avons représentée (fig. 324). La charmante église de Rosheim nous donnera un exemple de l'architecture romane en Alsace (fig. 341). C'est, dit M. Bœswilwald, un monument exceptionnel dans l'architecture du XIIe siècle en Alsace et sur les bords du Rhin. Elle se distingue tout



Fig. 341. — Eglise de Rosheim.

particulièrement par le style, la variété et l'originalité des sculptures, ainsi que par la beauté des profils, de ses bases et de ses corniches. Les chapiteaux cubiques de la nef, tous variés de composition, n'ont d'analogue dans aucun monument de la même époque en Alsace.

Une légende très populaire se rattache à sa construction.

Le comte de Salen, — un bien malheureux père, — avait vu tous ses fils sauf un mangés par les loups. On exerça une minutieuse surveillance pour éviter au dernier le sort de ses frères, mais ce qui est écrit doit arriver, et un jour en dépit de toutes les précautions un loup l'emporta au fond des bois.

Le comte profondément affecté de la perspective de mourir sans avoir un héritier auquel il léguerait ses biens, s'en alla trouver un vieil ermite

qui lui prédit qu'il aurait encore des héritiers s'il s'engageait à faire élever une église à un endroit qui lui serait indiqué par un oiseau de la forêt.

Il prit l'engagement, et un jour qu'il promenait sa tristesse dans ses vastes domaines, il vit tournoyer au-dessus de lui un oiseau qu'il reconnut au signalement détaillé que lui en avait donné l'ermite, et il fixa cet endroit pour bâtir l'église. Il va sans dire qu'après cela le comte de Salen vécut très vieux et eut beaucoup d'enfants.

EN ALLEMAGNE

Le style roman s'est développé en Allemagne d'une manière considérable. Les formes sont simples et calmes ; elles paraissent en parfaite harmonie, peut-être plus que tout autre style, avec le tempérament et le génie de la nation. Comme en France les caractères varient avec les provinces, mais ce qui se détache d'une manière à peu près générale, c'est le double clocher, les pignons unis avec appentis, les formes carrées et les toitures peu élevées.

L'ornementation se rapproche de celle des bords du Rhin.

EN ITALIE

Le style improprement appelé *lombard* n'est pas dû aux conquérants germano-scandinaves qui envahirent l'Italie sous la conduite d'Alboin, au VIe siècle. Ignorants et grossiers, ils durent subir l'influence intellectuelle des populations vaincues, et on peut dire que s'ils eurent une influence sur l'art, ce ne fut que pour en accentuer la décadence. L'architecture qui régna dans le Nord italien sous leur domination n'est autre chose qu'un art romain abâtardi. On retrouve du reste fort peu de monuments appartenant à l'époque lombarde, et ce n'est que vers le

XIe siècle qu'on voit l'architecture se modifier sous l'influence byzantine, et édifier des constructions dans le style nouveau, le roman. Mais en Italie comme autre part, il faut compter avec les provinces et plus encore avec les immigrations à main armée qui résultent des nombreuses invasions que la péninsule eut à subir ; et tandis que dans le Nord il

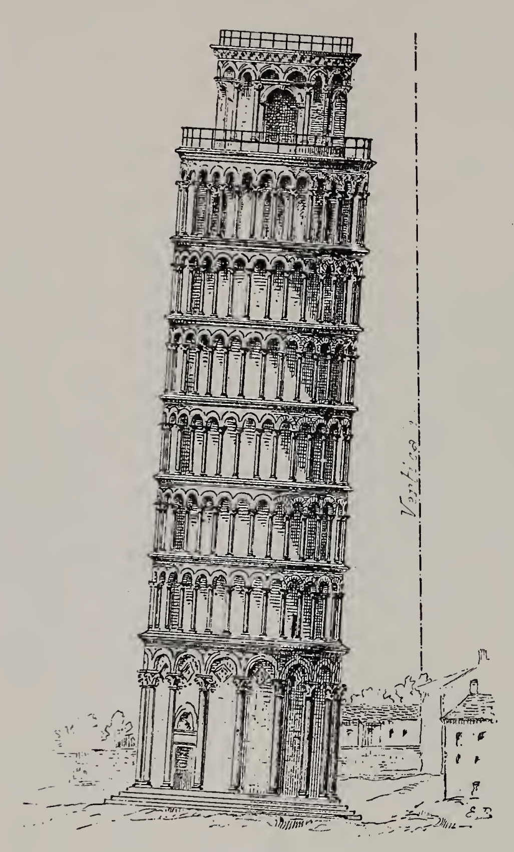


Fig. 342.
Tour penchée, à Pise.

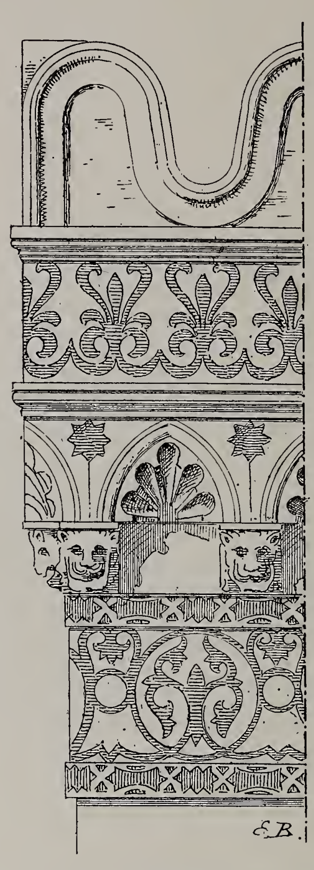


Fig. 343.
Fragment de la cathédrale de Palerme.

faut tenir compte des influences française et allemande, dans le Midi nous rencontrons les Normands et les Arabes qui y avaient laissé de vivaces souvenirs. Enfin il ne faut pas oublier que l'Italie plus que toute autre contrée était couverte de monuments romains et que l'influence de ces légendes de pierre n'a jamais permis à l'Italie, même de nos jours, de s'affranchir de son passé, et de donner le jour à un art vraiment nouveau. Et ceci, nous le constaterons au cours de ce travail, à toutes les époques ; au travers les âges, nous verrons le génie romain planer et inspirer les arts de cette terre qui a dominé le monde.

Dans l'architecture romane italienne prise d'ensemble, c'est-à-dire

faisant abstraction des écoles, nous retrouvons les formes de l'ancienne basilique, alliées à la coupole byzantine. A peu d'exceptions près, l'architecture italienne sépare les clochers des églises. Des façades, comme celle de Saint-Michel de Lucques par exemple, conservent les grandes lignes de l'ensemble des pignons allemands, mais ce n'est en réalité qu'une muraille décorée qui masque une nef beaucoup moins haute. A Pise, le dôme date de 1064 ; c'est un des principaux monuments de l'architecture italienne de cette époque, qui servit longtemps de modèle pour les autres constructions du même ordre. La fameuse *tour penchée*, qui n'est autre chose qu'un clocher à huit étages de galeries à jour et en plein cintre (fig. 342). Ce *campanile*, placé à côté du dôme, fut construit en 1174. Il est cylindrique, et a 54^{m},50 de hauteur. « On a beaucoup débattu, dit M. du Pays, dans son « Itinéraire d'Italie », les causes de son inclinaison, que quelques-uns ont voulu croire volontaire ; l'opinion la plus probable est que le sol aura cédé sous le poids de cette tour, lorsqu'elle était déjà élevée à la moitié de sa hauteur, et que les architectes (Guillaume d'Innsbruck et Bovanno de Pise), en continuèrent la construction sur le même plan. A une certaine hauteur, des colonnes plus hautes d'un côté que d'un autre attestent les efforts faits pour se rapprocher de la verticale, les murs furent également fortifiés par des barres de fer. »

Dans l'Italie méridionale, en Sicile, c'est un véritable amalgame de byzantin et d'arabe, architecture très fantaisiste où l'ogive musulmane s'allie avec les dentelures arrondies de l'Orient et avec des formes normandes, pour concourir à un tout peut-être harmonieux, mais extrêmement difficile à définir (fig. 343). Nous avons à dessein réservé Saint-Marc de Venise que nous reverrons dans un chapitre spécial consacré au style vénitien.

EN ANGLETERRE

Avant la conquête normande, les édifices anglais étaient couverts en charpentes. Les piliers étaient de lourdes masses cylindriques composées de tambours de peu de hauteur, ou bien des faisceaux de colonnettes. Un caractère distinctif est le chapiteau *godronné*, c'est-à-dire que le cha-

piteau cubique, au lieu d'être décoré de feuilles ou de figures, est simplement, dans sa partie inférieure, côtelé de godrons. Selon la méthode saxonne, les églises ont deux clochers. L'ornementation est sensiblement la même que celle de l'école normande, mais le caractère principal du roman anglais, l'élément le plus saisissant, est l'arcature qui est répandue à profusion sur les façades et sur les parois intérieures (fig. 344). Il y a dans l'entre-croisement même des arcs un souvenir de cette construction en bois entaillé par moitié que les insulaires de l'île de Bretagne et les Normands connaissaient si bien.



Fig. 344.— Arcature Canterbury.

L'architecture romane anglaise est massive, puissante et hardie, mais il lui manque la grâce et l'aspect d'élévation.

EN ESPAGNE

Les églises fondées du ve au viiie siècle par les Visigoths étaient établies d'après l'ancienne basilique et dans le goût des édifices romains de la décadence. Mais la conquête de l'Espagne par les Maures vint bientôt couper court à ces manifestations de l'art chrétien, et ce n'est qu'au xie siècle, quand les Arabes commencèrent à être repoussés vers le sud que le nord de la péninsule commença à se couvrir de monuments et que l'architecture chrétienne refleurit.

L'architecture espagnole devait subir deux influences. Grâce à sa position géographique, à une certaine communauté de race l'Espagne se trouvait, par le nord, en relations commerciales et artistiques avec la France. Dans le sud, elle était en contact avec ses anciens dominateurs, et partout avec les œuvres qu'ils avaient laissées. Aussi voyons-nous les monuments romans du nord reproduire à peu de chose près les édifices du même ordre de la Provence et de l'Aquitaine. On y rencontre les tours octogones ou carrées, les voûtes en berceau ou d'arête. Dans la décoration,

les mêmes motifs décorent les entablements (fig. 345). Voici encore un joli chapiteau d'une forme très originale et cependant bien empreint du caractère latin (fig. 346).

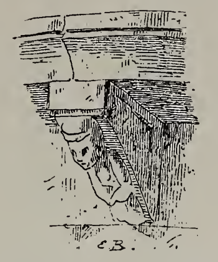


Fig. 345. — Corbeau.

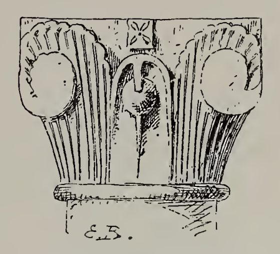


Fig. 346. — Chapiteau.

Les façades sont d'une grande simplicité ; ce qui s'explique par ce fait que les églises espagnoles sont presque toujours entourées d'autres constructions (fig. 347).

Parmi les beaux monuments de l'architecture romane en Espagne, nous citerons : la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle, qui semble inspirée de Saint-Sernin de Toulouse ; Saint-Isidore de Léon où l'on rencontre des arcs arabes polylobés ; Saint-Millan figuré ci-dessous ; Saint-Nicolas à Gérone ; la riche cathédrale de Salamanque

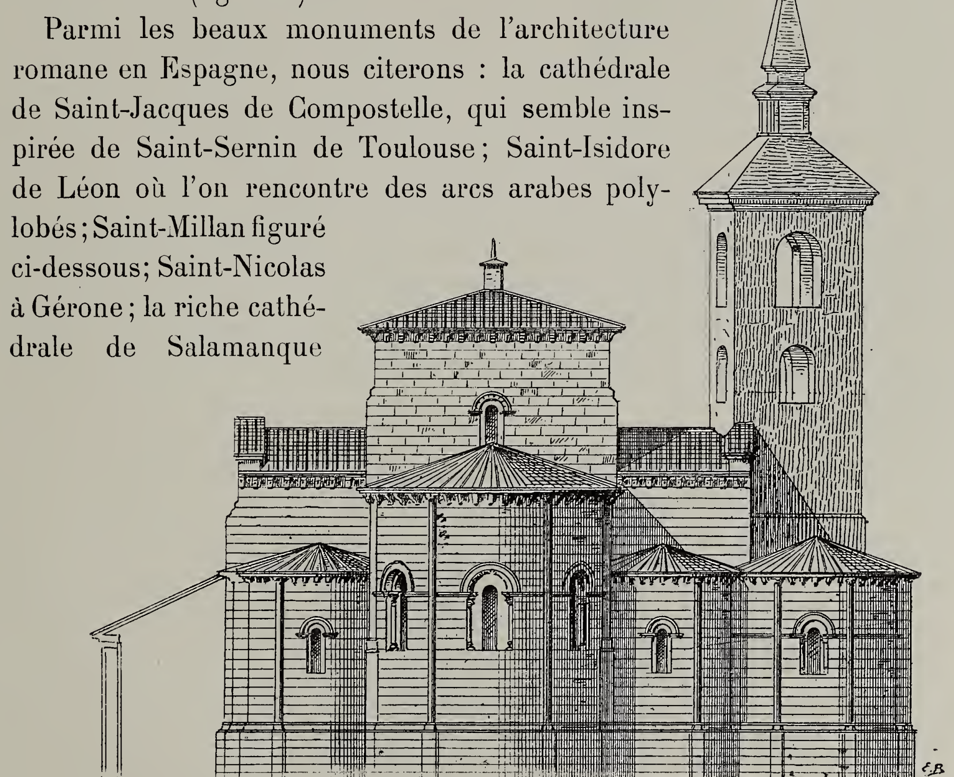


Fig. 347. — Eglise paroissiale de Saint-Millan, Ségovie.

avec sa tour et ses clochetons couverts d'imbrications ; le cloître de Saint-Paul à Barcelonne, etc., etc.

Au contact des Arabes, les artistes espagnols avec leur tempérament

ardent et enthousiaste ne pouvaient manquer de s'éprendre de cette merveilleuse architecture de l'Islam si bien mise en lumière sous leur beau ciel, aussi les voit-on bientôt s'inspirer dans leurs compositions de

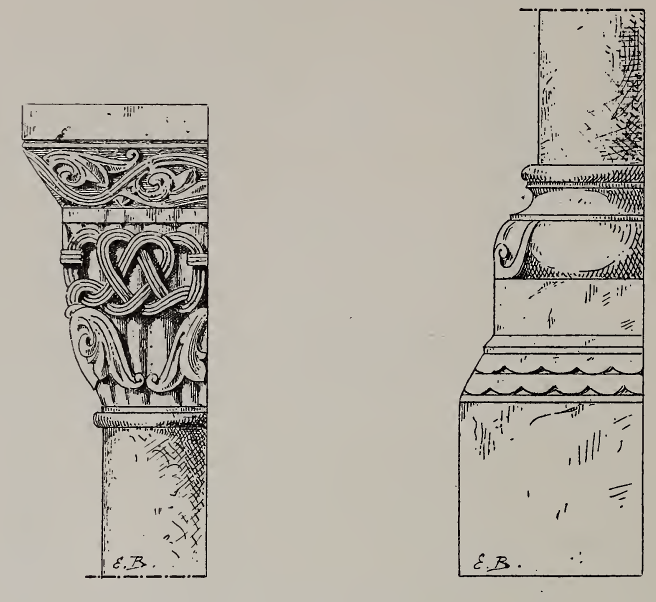
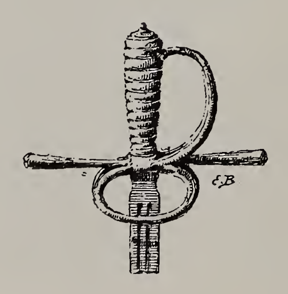


Fig. 348, 349. — Chapiteau et base (Oviedo).

cette riche décoration pour en tirer des motifs charmants, mélanges des ornementations arabe et normande (fig. 348-349).

Comme dans l'art arabe, l'élément géométrique domine dans l'ornement, les entrelacs, les cannelures, les imbrications, les dents de scie, les zigzags, etc.



HÉRALDIQUE

Ce n'est qu'à l'époque des croisades que les historiens font remonter l'emploi des signes distinctifs pour reconnaître les chefs entre eux. Cependant cet usage existe de temps immémorial chez les Chinois qui peignaient les étendards et les boucliers.

Lorsque les chrétiens se précipitèrent sur l'Orient sous prétexte de délivrer le saint sépulcre, ils formaient une multitude composée de peuples divers et parlant différents langages, une armée si hétérogène, que force fut aux chefs d'adopter certains signes pour se faire reconnaître des leurs. On comprendra d'autant plus la nécessité de ces signes, que le costume était à peu près uniforme, et qu'il était nécessaire de se reconnaître et de se serrer autour du chef à l'heure du danger. Les armoiries les plus anciennes sont les plus simples. Les écus reçoivent seulement quelques figures géométriques, fleurs ou animaux, peintes de vives couleurs. De plus, dès le XIe siècle, l'usage des tournois était très répandu en Allemagne, et les combattants adoptaient des emblèmes et des couleurs différentes pour se distinguer les uns des autres. Cependant alors, les signes n'étaient que provisoires et ne devaient servir que pour la durée des joutes et changeaient à chaque tournoi. Mais les chrétiens occidentaux à leur retour des croisades rapportèrent avec eux leurs armes peintes et les conservèrent à la fois comme un souvenir et comme témoins de leurs faits d'armes. Les boucliers couverts de figures souvent bizarres vinrent orner les murailles des châteaux féodaux, racontant aux jeunes hommes les exploits de leurs aïeux, et ceux-ci se plaisaient à expliquer les légendes peintes sur ces écus qui devenaient un bien de famille, une marque honorable, qui devait être conservée de génération en génération. Et

ainsi les signes distinctifs, pris dans le principe pour se reconnaître pendant le combat, devinrent héréditaires comme le titre et les biens du chef de la famille.

Devenues héréditaires, les armoiries furent soumises à des règles fixes. Il fallut les blasonner, c'est-à-dire les expliquer. Le mot blason vient de l'allemand *blasen*, sonner du cor. « C'était autrefois la coutume de ceux qui se présentaient dans les tournois, de notifier ainsi leur arrivée ; ensuite les hérauts sonnaient de la trompette, blasonnaient les armes des chevaliers, les décrivaient à haute voix. » « Ce ne fut toutefois, dit M. Viollet-le-Duc, que vers la fin XIIe siècle que l'art héraldique posa ses premières règles ; pendant le XIIIe siècle il se développa, et se fixa, pendant les XIVe et XVe siècles. Alors la science du blason était fort en honneur ; c'était comme un langage réservé à la noblesse, dont elle était jalouse et qu'elle tenait à maintenir dans sa pureté. Les armoiries avaient pendant le XIVe siècle, pris une grande place dans la décoration, les étoffes, les vêtements ; c'est alors que les seigneurs et les gens de leurs maisons portaient des costumes armoyés. »

Pour reconnaître les émaux dans des pièces héraldiques gravées, on a établi les conventions suivantes :

L'*argent* est représenté par l'absence de toute hachure ;

L'*or*, par un pointillé ;

L'*azur* (bleu), par des hachures horizontales ;

Les *gueules* (rouge), par des hachures verticales ;

Le *sinople* (vert), par des hachures diagonales de droite à gauche de l'écu ;

Le *pourpre*, par des lignes diagonales de gauche à droite ;

Le *sable* (noir), par du noir sans travail, ou par des hachures verticales et horizontales croisées.

Les armoiries se composent de trois éléments : les *émaux*, l'*écu* ou *champ*, et les *figures*.

Les émaux comprennent :

1° Les *métaux*, qui sont : *or*, ou jaune ; *argent*, ou blanc ;

2° Les *couleurs*, qui sont : *gueules*, ou rouge ; *azur*, ou bleu ; *sinople*, ou vert ; *pourpre*, ou violet presque rouge ; *sable*, ou noir ;

3° Les *pannes* ou *fourrures*, qui sont : *hermine*, *contre-hermine* ; *vair* et *contre-vair*.

Les émaux et les pannes s'accordent de la manière suivante :

L'*hermine*, sur champ d'argent ou blanc et sable pour les mouchetures ;

La *contre-hermine*, sable pour le champ et argent ou blanc pour les mouchetures.

Le *vair*, d'argent et d'azur, représenté par des rangs de dents blanches sur fond bleu, et chevauchées c'est-à-dire, le métal opposé à la couleur ;

Le *contre-vair*, d'argent et d'azur, représenté par des rangs de dents opposées métal à métal et couleur à couleur, c'est-à-dire un rang la pointe en haut, un rang la pointe en bas et ainsi de suite ;

Le *vair* en *pal*, mêmes émaux, mais en opposant la pointe d'un vair à la base de l'autre ; il donne la même figure que le vair, dont les dents ne seraient pas chevauchées.

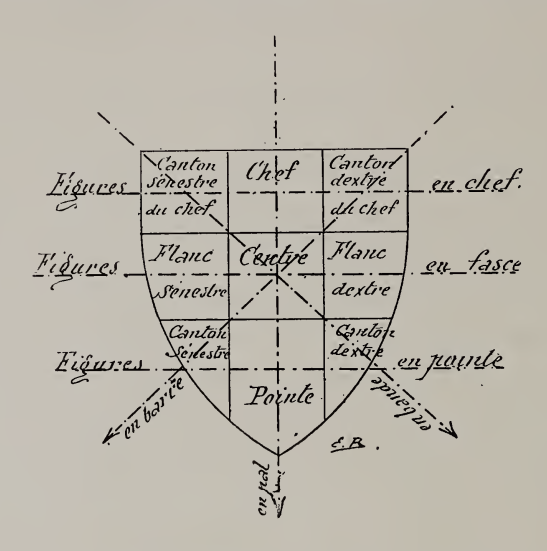
En héraldique, on ne doit pas mettre couleur sur couleur, ni métal sur métal.

L'*écu* ou *champ* est *simple* ou *composé :* dans le premier cas, il n'a qu'un seul émail sans divisions ; dans le second, il peut porter plusieurs émaux. On le dit alors, *dérivé* ou *parti*, et il se subdivise en quatre partitions principales : le *parti*, qui partage l'écu en deux parties égales dans le sens vertical ; le *coupé*, qui partage l'écu en deux parties dans le sens horizontal ; le *tranché*, qui le coupe diagonalement de gauche à droite ; le *taillé*, qui le coupe diagonalement de droite à gauche : l'*écartelé* qui coupe l'écu dans le sens vertical et horizontal ; l'*écartelé en sautoir*, composé du tranché et du taillé ; le *gironné*, où se trouvent les lignes verticale, horizontale et les deux obliques passant toutes par un point central.

Le *tiercé* est la division en trois parties, suivant chaque partition, c'est-à-dire que l'écu divisé en trois par des lignes verticales sera dit : *tiercé en pal ;* celui par le coupé : *tiercé en fasce ;* le tranché donne le *tiercé en bande ;* le taillé donne le *tiercé en barre*. Nous devons encore citer : le *tiercé en chevron*, où l'écu divisé en deux par une ligne perpendiculaire et chacune des deux parties en trois par des lignes obliques partant du milieu pour aller en descendant sur les côtés ; le *tiercé en pointe*, où deux lignes obliques partent du point milieu de la ligne supérieure de l'écu et divergent de manière à séparer le champ en trois ; le *tiercé en écusson :* c'est un écu sur lequel se détache au milieu un deuxième écu plus petit bordé par un champ d'argent ; le *tiercé* en *pairle*, où d'un point central deux lignes vont rejoindre la partie supérieure dans les angles et la troisième vient finir à la pointe de l'écu ; le *chapé*, divisé en trois comme le tiercé en pointe, a son émail médian rehaussé de pals ; le *chaussé*, où les deux angles et la pointe de l'écu sont réunis par des lignes ; le triangle formé est divisé en trois émaux par des lignes perpendiculaires ; l'*embrassé à dextre*, où prenant un point sur le côté droit de l'écu on

mène une ligne qui va rejoindre l'angle supérieur, puis prenant sur le point de départ une parallèle, on établit en contrebas une ligne à un angle égal ; l'*embrassé à sénestre* est simplement l'opposé ; le *vêtu*, où un écu est occupé par un carré ou un losange placé diagonalement sur l'axe vertical ; l'*adextré*, où une ligne verticale vient couper une portion moindre de moitié à gauche ; le *sénestré* est l'opposé du précédent.

Les différentes parties de l'écu, où se posent les figures sont : la bande supérieure, qui se divise en trois parties : le chef au centre et de chaque



côté les cantons dextre et sénestre du chef ; la bande médiane divisée en trois : le centre de l'écu et les flancs dextre et sénestre ; enfin la bande inférieure, toujours divisée en trois, qui comprend la pointe et les cantons dextre et sénestre.

L'énoncé du blason se fait de la manière suivante : d'abord le champ, puis les principales figures et celles secondaires, ensuite leur nombre et leurs émaux ; le chef et les bordures viennent en dernier. Exemple : un écu qui portera une couronne en chef, une épée d'argent la pointe en haut en pal et une fleur de lis sur chaque côté, le tout sur fond bleu, s'énoncera : *D'azur à une épée d'argent en pal la pointe en haut, surmontée d'une couronne et accostée de deux fleurs de lis de même.*

Les quartiers du blason sont les divisions faites sur l'écu, ainsi par exemple : parti d'un, coupé de deux qui donne six quartiers. C'est simplement le champ divisé en deux par une verticale et recoupé horizontalement par deux autres lignes. Il n'y a pas de limite au nombre des quartiers, les figures qu'ils contiennent sont énoncées en commençant par le chef.

Les figures héraldiques se subdivisent en pièces honorables de premier ou de second ordre. Les premières n'occupent, sauf quelques exceptions, que le tiers du blason.

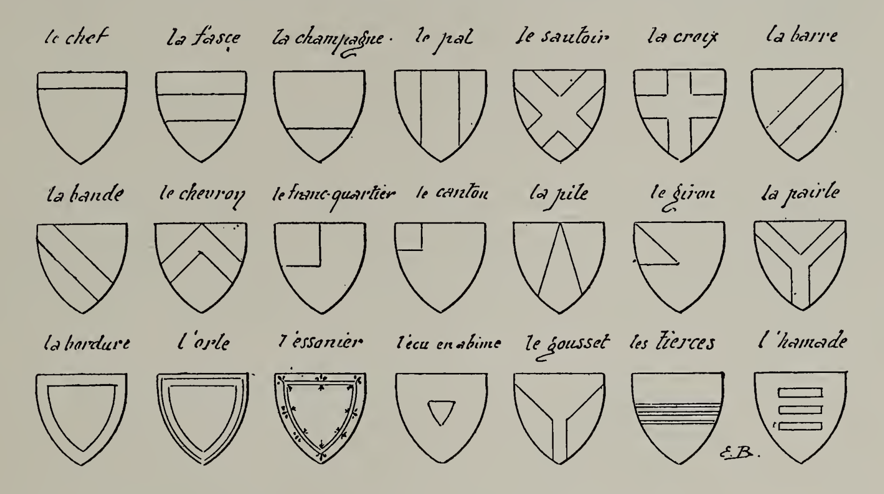
Les pièces du second ordre sont :

L'*emmanché*, où l'écu est recoupé horizontalement par une ligne brisée formant deux dents la pointe en haut.

Les *points équipollés*, ou l'écu est divisé en neuf parties par quatre lignes formant une croix ;

L'*échiqueté*, de cinq traits, où cinq traits horizontaux et cinq traits verticaux forment un damier ;

Le *fretté*, où trois bandes et trois barres s'entrelacent sur l'écu ;



Le *treilliste*, où les barres et bandes du précédent portent un cercle figurant clou à leur intersection ;

Les *losanges*, où trois losanges placés en triangle occupent la surface de l'écu ;

Le *losangé*, où toute la surface est couverte d'un damier en losanges.

Les *fusées* et le *fuselé*, semblable aux deux précédents, mais avec des losanges plus allongés.

Les *macles*, où les losanges sont ajourés de losanges plus petits.

Les *rustes*, semblables aux macles, mais avec ajours circulaires.

Les *besants* et les *tourteaux*, où six disques sont placés en triangle, les besants sont toujours en métal, les seconds en couleur.

Les *besants-tourteaux*, qui sont moitié métal et moitié couleur.

Les *billettes*, sont de petits rectangles placés debout.

Viennent ensuite les attributs dont peuvent être *accompagnées* ou *environnées*, les pièces principales comme la croix, la bande, le sautoir.

Ils sont en général, des fleurs, des animaux, des objets et des figures humaines.

La fleur de lis, la rose; le lion, le léopard, le loup, le taureau, le cerf, le bélier, le sanglier, l'ours, le cheval, l'écureuil, le lièvre, etc. ; parmi les oiseaux : l'aigle, les aiglettes, le corbeau, les merlettes, le cygne, les alérions, les canettes, etc. ; parmi les poissons : le bar, le dauphin, le chabot, la truite ; parmi les reptiles : le serpent, le crocodile, la tortue, le lézard; parmi les insectes : les mouches, les abeilles, les taons; enfin parmi les animaux chimériques : la sirène, le dragon, les serpents ailés, le griffon, la salamandre, etc.

En énonçant un blason où se trouve un animal on doit observer s'il regarde la droite de l'écu ; dans le cas contraire il est dit *contourné.*

La *brisure*, en termes de blason, indique un changement que l'on fait subir aux armoiries pour distinguer les branches issues d'une même famille. Primitivement on brisait en changeant toutes les pièces et ne conservant que les émaux ; plus tard on changea les émaux et on conserva les pièces. Mais la manière de briser la plus usitée en France consistait à ajouter une pièce nouvelle aux armoiries de la famille.

Les femmes mariées portaient deux écus accolés, le premier aux armes de l'époux, et le second aux leurs. Pour les filles l'écu avait la forme d'un losange.

Dans ce qui précède, nous avons seulement posé les éléments de l'art héraldique, ce sujet est tellement complexe, qu'il faudrait d'innombrables pages pour le développer avec un peu de clarté, et nous ne les avons pas à notre disposition. De plus nous nous retrancherons derrière l'autorité de Louvan Géliot, auteur de l'*Indice armorial (1635)* qui, pour nous encourager à l'étude du blason, nous dit : « que la cognoissance des diverses espèces d'armoiries, et des parties dont elles sont composées, est tellement abstruse, et les termes si peu usitez dans les autres sujets d'écrire et de parler, qu'il faut plusieurs années pour sonder le fond de cet abyme, et une longue expérience pour pénétrer jusques au cœur et dans le centre de ce chaos. »

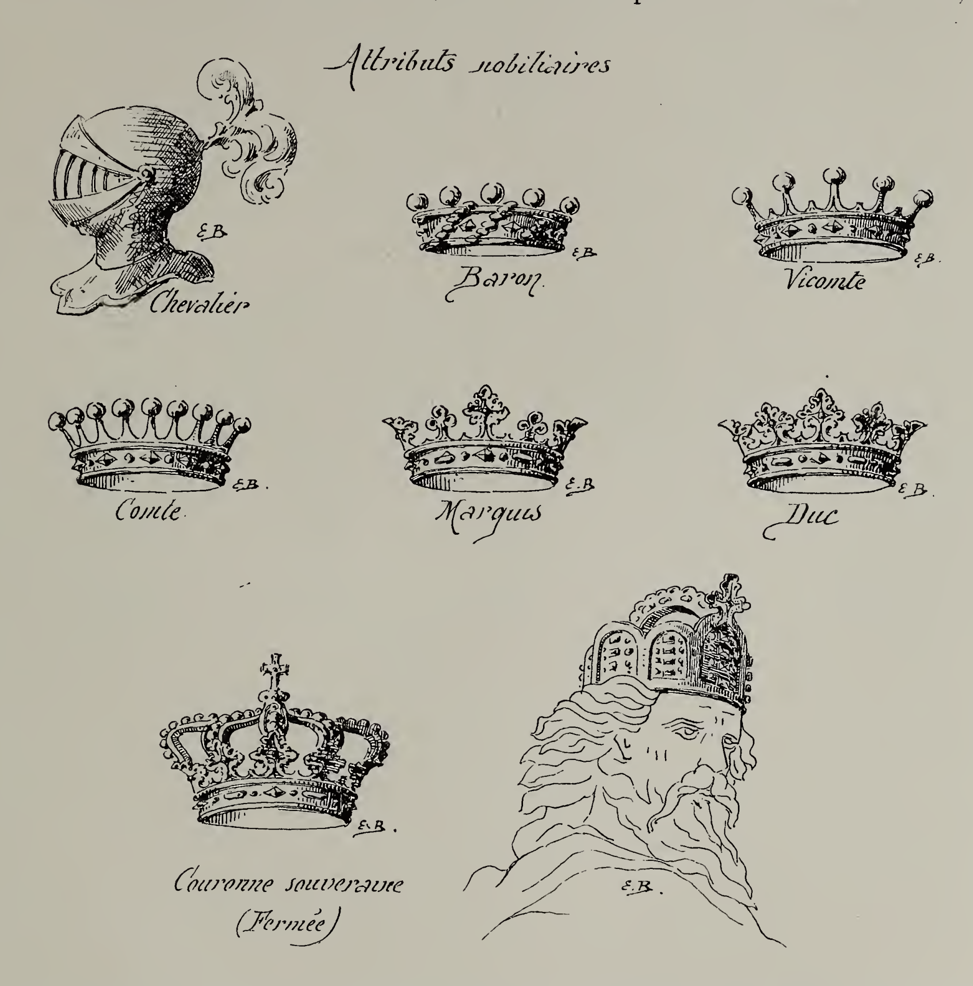
L'étude considérable que réclamait la connaissance de l'armorial explique peut-être pourquoi les représentants des grandes familles féodales étaient en général assez peu lettrés pour signer les actes d'une simple croix ou même du pommeau de leur épée.

Nous ne terminerons pas ce rapide aperçu du blason sans donner quelques renseignements complémentaires en ce qui concerne les attributs nobiliaires.

Nous voulons parler des couronnes ; quoiqu'elles soient fort nombreuses, il en est cependant quelques-unes qui sont invariables ou à peu près :

Chevalier. Ce titre était celui d'un homme noble, mais ne possédant d'autre bien que ses armes, son attribut est le casque.

Baron. Du haut allemand *bar*, homme libre, premier titre de noblesse ;



son attribut est une couronne à boules au contact. Quelquefois c'est un simple *tortil*, c'est-à-dire la même couronne sans les boules.

Vicomte. Deuxième titre de noblesse ; son attribut est une couronne à cinq boules montées.

Comte. Troisième titre de noblesse ; son attribut est une couronne à neuf boules montées.

Marquis. Quatrième titre de noblesse ; son attribut est une couronne à trois fleurons avec alternance de trèfles.

Duc. Cinquième titre de noblesse ; son attribut est une couronne à cinq fleurons.

Prince. Souverain, roi ; son attribut est une couronne à cinq fleurons avec branches perlées en couverture.

Les couronnes royales et impériales sont très diverses et varient avec les pays. A titre d'exemple nous avons donné la couronne impériale de Charlemagne.



STYLE OGIVAL

Nous voici arrivés à cette partie de notre travail qui traite de notre architecture la plus essentiellement nationale, l'architecture ogivale. C'est en France qu'elle va faire ses premiers essais et qu'elle atteindra son plus complet développement, pour de là rayonner sur l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie et l'Espagne.

La fin du XIIe siècle marque dans notre histoire une époque où le génie gaulois se réveille et où dans une manifestation puissante, il va planer à son tour sur le monde. Deux grands événements, dont les consé-

quences politiques et morales sont immenses, marquent cette fin de siècle : les Communes, les Croisades.

Nous nous sommes bien promis de ne pas faire d'histoire et nous espérons nous tenir parole ; cependant il est un point sur lequel nous nous arrêterons un instant : si l'on considère l'époque effroyablement troublée qui suivit l'invasion des Barbares en général, et en particulier la conquête de la Gaule par les Francs ; si on examine la situation faite aux peuples par la division des territoires en seigneureries par suite des terres données à *bénéfice* aux leudes ou compagnons de guerre des chefs germains ; on comprend que seule, la religion nouvelle, le christianisme, qui avait dès le principe (et très politiquement suivant nous) su opposer aux conquérants barbares une force morale religieuse, qui, plus que tout autre, pouvait frapper leur imagination grossière et superstitieuse, et élever contre leur violence la seule digue assez puissante pour les maintenir : la crainte de Dieu, le juge invisible, le dispensateur des châtiments.

Mais si le symbole chrétien, la croix, était efficace pour protéger les églises il n'en était pas de même des campagnes. Tous les Gaulois au ve siècle, sauf certains bretons restés à ce moment fidèles au druidisme, étaient chrétiens, ce qui n'empêchait pas les chefs francs de les pourchasser pour repeupler leurs terres. Aussi un certain nombre d'hommes énergiques, intelligents, instruits, mais peut-être aussi désespérant de reconquérir la liberté par la force, amollis aussi par cette religion qui érige en principe de tendre l'autre joue quand la première a été flétrie d'un infâmant contact, ces hommes, disons-nous, s'assemblèrent, se formèrent en société, et au couvert de la religion obtinrent ce « privilège » de pouvoir vivre libres, cantonnés dans un espace restreint de leur patrie et d'y travailler pour leur existence et aussi adoucir dans leur rayon d'influence les malheurs communs. C'est là certainement *une* des origines des monastères en Gaule, car, « il ne faut pas croire, dit M. Guizot dans son histoire de la civilisation en France, que les moines aient toujours été des ecclésiastiques, qu'ils aient fait essentiellement partie du clergé… Non seulement on regarde les moines comme des ecclésiastiques, mais l'on est tenté de les regarder comme les plus ecclésiastiques de tous ; c'est là une impression pleine d'erreur ; à leur origine et au moins pendant deux siècles, les moines n'ont pas été des ecclésiastiques, mais de purs laïques réunis sans doute par une croyance religieuse, mais étrangers au clergé proprement dit. Les premiers moines ou *ascètes* se retirèrent loin du monde et allèrent vivre dans les bois ou

la solitude; puis vinrent les *ermites*, les *anachorètes,* c'est le second degré de la vie monastique; plus tard les ermites se rapprochèrent, habitèrent et travaillèrent en commun, formèrent les premières communautés et bâtirent des monastères, de là le nom de moines... Beaucoup de moines laïques remuaient le peuple par leurs prédications ou l'édifiaient par le spectacle de leur vie ; de jour en jour on les prenait en plus grande admiration, en respect; l'idée s'établissait que c'était là la perfection de la conduite chrétienne; on les proposait pour modèles au clergé, et pourtant c'étaient des laïques, conservant une grande liberté, ne faisant point de vœux, ne contractant pas d'engagements religieux; toujours distincts du clergé, souvent même attentifs à s'en séparer. »

Les monastères jaloux de leurs droits opposèrent souvent la force à la force lorsque les évêques ou les seigneurs voulurent les ployer sous le joug; et quand l'esprit religieux eut prévalu au XIe siècle, il n'en restait pas moins un fond de libéralisme qu'on n'eût certainement pu retrouver autre part. Il faut bien tenir compte aussi que le personnel des couvents se composait pour ainsi dire de l'élite intelligente de la nation de tous les instruits, de tous les studieux, de tous ceux qui recherchaient le calme, qui aimaient le travail et sentaient qu'ils ne trouveraient de sécurité en nul autre asile.

Et les monastères deviennent les centres d'où rayonnent les lettres et les arts; où se forment ces écoles d'artisans laïques qui vont bientôt fonder les puissantes corporations des métiers qui, comprenant la force que donne l'union secoueront la tyrannie féodale et obtiendront par des rachats en argent ou par la force les libertés qui leur avaient été ravies. « C'est dans les dernières années du XIe siècle, dit M. Augustin Thierry, dans ses *Lettres sur l'Histoire de France*, que les documents historiques présentent, pour la première fois, des villes constituées en communes; mais les documents sont trop incomplets pour qu'on puisse dire en quel pays cette grande révolution a pris naissance. Tantôt propagée de ville en ville, tantôt éclatant en plusieurs lieux d'une manière simultanée, elle embrasse dans ses développements rapides tous les pays de langue romane, à l'exception de l'Espagne, que la conquête des Maures plaçait, pour ainsi dire, hors du mouvement européen. Ce mouvement avait son foyer partout où subsistaient, depuis le temps des Romains, d'anciennes villes municipales. On eût dit que la race indigène, après avoir plié pendant cinq cents ans sous les institutions de la conquête, voulait, par un effort énergique, s'en affranchir et les éloigner d'elle. Alors, il est vrai, la distinction primitive des races avait disparu, mais elle était en

quelque sorte remplacée par la différence des mœurs ; les pouvoirs du temps étaient marqués à l'empreinte des mœurs germaniques ; le mépris pour la vie et la propriété des faibles, l'amour de la domination et de la guerre, formaient le caractère distinctif des seigneurs et des membres du haut clergé, tandis que le goût du travail et un sentiment confus de l'égalité sociale étaient chez les habitants des villes comme un débris de l'ancienne civilisation. Ce fut dans ce mouvement national contre les *Keisars* francs que la classe bourgeoise ou romaine (car au IXe siècle ces deux mots étaient synonymes) puisa le germe de cette énergie qu'on la vit porter, moins de trois siècles après, dans une nouvelle révolution destinée à extirper des villes la puissance militaire et féodale, et à la réduire, soit de force, soit de bon gré, à la possession des campagnes. »

Louis VI (le Gros) n'est pour rien dans ce mouvement des communes il se servit de cette puissance naissante pour contre-balancer celle des grands vassaux ; il soutint parfois les communes contre les seigneurs quand celles-ci pouvaient payer richement la confirmation royale d'une charte accordant les franchises, mais jamais, sur le domaine royal, c'est-à-dire sur ses terres, il n'accorda aucun privilège aux villes.

A la même époque où les peuples s'affranchissaient et tendaient à la sécularisation, entraînés par l'esprit nouveau du XIIe siècle, une autre révolution s'accomplissait au sein même de la classe conquérante.

Les croisades, que l'on explique de manières différentes, entreprises pour détourner le besoin d'action des classes nobles suivant les uns, ou pour faire une profonde saignée aux populations devenues trop nombreuses et trop remuantes suivant les autres. En tous les cas, le résultat espéré fut acquis : la noblesse désireuse de chercher la gloire, aussi de se laver de ses nombreux crimes, — car la qualité de croisé absolvait de tout, — s'endetta, se ruina, pour s'équiper elle et ses troupes. De son côté le peuple suivit avec empressement le chevalier Gauthier-sans-Avoir, compagnon de Coucou-Piètre, qui lui montrait sur son bouclier une image bien faite pour le mener, comme c'est le cas de le dire, au bout du monde. « La partie supérieure représentait un homme vêtu de haillons, bissac au dos, bâton de voyage en main, ce pauvre hère part pour la croisade; la peinture du bas représentait ce même homme, mais débarrassé de ces guenilles, splendidement habillé, crevant d'embonpoint et étendu sur un lit couvert d'étoffe pourpre, à côté d'une belle Sarrasine, sans autre vêtement que ses colliers et ses bracelets ; un Sarrasin, coiffé d'un turban et piteusement agenouillé, versait le contenu d'un coffre rempli d'or au pied du lit où le croisé s'ébattait avec sa belle

compagne... » Il saisit donc avec empressement une occasion de fuir le servage et de devenir l'heureux vivant que représentait le tableau. Et les masses populaires furent détruites avant d'arriver en Asie par les populations dont elles devaient traverser les territoires. Le but était-il atteint ?

Quoi qu'il en soit, au point de vue de la conquête le résultat des croisades paraît avoir été nul puisque de nos jours, le Saint-Sépulcre et la Terre-Sainte sont encore sous la domination musulmane, qui est bien enfin, soit dit en passant, la plus tolérante au point de vue des croyances que nous rencontrions dans l'histoire. Mais sous le rapport des arts et des sciences, le résultat fut au contraire immense, le contact des Orientaux, les splendeurs de Byzance, les monuments de l'Asie Mineure, le mouvement commercial, et les relations un peu forcées peut-être qui s'établirent, amenèrent en Occident un goût et des besoins nouveaux. Nos artisans, nombreux parmi les croisés, prirent leurs procédés et leurs manières aux Grecs, aux Sarrasins et aux Vénitiens ; ils rapportèrent en Gaule, en outre d'aspirations nouvelles, des connaissances et des moyens de travail jusqu'alors fort rares sinon inconnus.

La fin du XIIe siècle se trouve donc avoir comme moyens d'action :

Les corporations de métiers et les confréries maçonniques qui fournissent des ouvriers habiles et exercés ; l'esprit d'initiative né dans les cloîtres et développé par la liberté résultant des franchises des communes libres, et aussi des croisades ; enfin des idées et des goûts nouveaux, contractés par les contacts avec les autres peuples.

ARCHITECTURE

L'ogive, arc aigu ou arc en tiers-point, est le symbole de l'architecture qui apparaît à la fin du XIIe siècle.

Cette figure géométrique, l'ogive, qui a donné son nom à notre belle architecture nationale, est très ancienne ; nous la retrouvons en tant que forme, dans des édifices datant de très loin, au Trésor d'Atrée par exemple ; puis chez d'autres peuples d'Asie, de Grèce, et d'Italie. Plus tard chez les Etrusques, où elle nous apparaît appareillée normalement à sa courbe, tandis que précédemment elle était formée par des encorbellements. Enfin au VIe siècle on la rencontre sur le littoral méditerranéen, au Caire, et elle est couramment employée dans l'architecture arabe.

On a appelé et on appelle encore l'architecture du XIIe au XVIe siècle « architecture gothique ».

« Il est évident, dit M. L. Château, que ce mot signifie qu'il faut rapporter la source primitive de l'une des transitions les plus remarquables de l'art architectural au peuple Goth. Mais la forme de l'ogive se trouve dans les architectures de plusieurs peuples de l'antiquité, et si l'honneur de l'invention de l'arc ogive devait remonter jusqu'au temps des invasions de l'empire romain, rien ne prouverait qu'il dût être attribué plutôt aux Goths qu'aux Huns, aux Suèves, aux Vandales qui envahirent le vaste territoire romain. Il serait aussi difficile de le rapporter aux Visigoths et aux Ostrogoths qui, vers le commencement du IVe siècle ont déterminé la catastrophe de l'empire; ces peuples s'étaient établis fort anciennement dans les contrées du nord de l'Espagne et de l'Italie; depuis longtemps ils avaient perdu leur nom, lorsque l'art ogival s'est développé et a grandi en Occident. L'expression de « gothique » pour qualifier les divers genres d'archictecture du moyen âge est donc impropre. » La vérité est que le nom de « gothique » donné à l'architecture ogivale est une appellation dédaigneuse des architectes de la Renaissance pour un art qu'ils ne pouvaient plus comprendre. Ils l'ont appelé gothique, comme précédemment on avait appelé grotesques les ornements retrouvés dans les cryptes et dans les grottes, et l'on sait que ce mot est presque devenu synonyme de ridicule.

Quoi qu'il en soit, si l'ogive peut être réclamée par différents peuples, le système constructif ogival et ses conséquences forment bien l'architecture la plus idéalement chrétienne apparue jusqu'alors, et nous verrons bientôt qu'elle fut en même temps la mieux appropriée aux idées, au croyances, et aux mœurs; qu'elle fut de plus essentiellement logique et rationnelle de même que les moyens employés furent savants et pratiques, dans leur extrême simplicité.

Dans ce qui va suivre nous diviserons notre étude du style ogival en trois époques, primaire, secondaire et tertiaire, qui correspondent à peu près au XIIIe XIVe et XVe siècles ; aussi emploierons-nous peut-être indifféremment une désignation pour une autre.

ARCHITECTURE OGIVALE PRIMAIRE

Pendant le commencement de cette période on sent que les constructeurs en sont encore aux essais, aux tâtonnements, ce système si hardi

qui repose sur un principe absolu a pourtant besoin de la confirmation de l'expérience. De plus, à chaque pas se présentent, surgissent de nouveaux problèmes. L'arc en ogive admis, il faut résister à la poussée des voûtes ; pour cela les constructeurs élèvent les arcs-boutants, qui, partant des parties hautes de l'édifice, vont par une courbe hardie reporter la charge sur des contreforts extérieurs qui la transmettent au sol (fig. 350). Pour donner à ces contreforts une stabilité plus grande, ils les chargent d'une masse de maçonnerie qui, sous forme de pinacle va devenir un des plus caractéristiques motifs de la décoration.



Fig. 350. — Arcs-boutants. Notre-Dame de Paris.

C'est l'ogive, et son complément constructif, l'arc-boutant, qui constituent la grande ligne de l'architecture ogivale. C'est ce procédé nouveau et hardi qui va permettre aux maîtres de l'œuvre, modeste dénomination donnée alors aux architectes, de construire ces belles cathédrales si imposantes, dont la légèreté et la hardiesse est encore pour nous un motif d'étonnement, et, plus encore, d'admiration.

Suivant la marche que nous avons adoptée, nous allons examiner d'ensemble quelques monuments dans chacune des trois périodes, pour y revenir plus loin en en étudiant les caractères.

« A la fin du XII[e] siècle, dit M. Viollet-le-Duc, l'érection d'une cathédrale était un besoin, parce que c'était une protestation éclatante contre la féodalité. Quand un sentiment instinctif pousse les peuples vers un but, ils font des travaux qui, plus tard, lorsque cette fièvre est passée, semblent être le résultat d'efforts qui tiennent du prodige. »

Les édifices romans ne convenaient plus à la nouvelle phase de la civilisation, il fallait des temples plus vastes, des habitations plus spacieuses et plus élégantes, aux corporations affranchies il fallait des lieux de réunions, et aux communes des hôtels de ville, un beffroi en signe d'indépendance, des bourses, des halles, etc. C'était une véritable fièvre de construction.

Les architectes du XIII[e] siècle ont su transformer en un organisme complet la rigide structure de l'ancienne basilique, ils ont peu changé le plan, et toutes les parties restent les éléments constitutifs, mais avec ce correctif que leur développement est poussé au plus haut degré d'ampleur et de richesse.

Nous donnerons comme exemple de l'architecture ogivale primaire la cathédrale de Chartres (fig. 351), rebâtie en 1260 après avoir été détruite par un incendie. Le chœur est à double pourtour de même qu'à Notre-Dame de Paris, pour permettre à la foule admise dans les églises de pouvoir se placer ; il a sept chapelles, trois grandes et quatre petites. La nef, non compris les collatéraux, mesure 13m,50 de largeur et 32 mètres de hauteur. Les transepts ont chacun trois portails richement décorés de sculptures. Une partie de la façade, qui avait échappé à l'incendie, remonte aux premiers temps de l'architecture ogivale. En général, une façade principale est composée de la manière suivante :

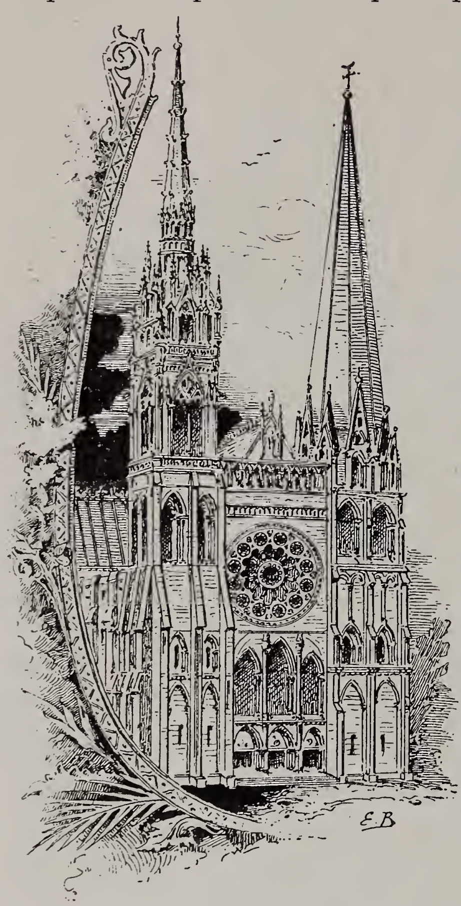


Fig. 351. — Cathédrale de Chartres.

La partie intérieure avec trois portes en ogives, dont les différents arceaux se retraitent les uns sur les autres, forment pour ainsi dire de véritables porches ; ces portes sont presque toujours l'objet d'une riche décoration sculpturale. Au-dessus, la partie moyenne occupée par une ou plusieurs galeries, par de larges fenêtres ou par une grande rose. Enfin au-dessus, la partie supérieure, qui comprend les tours ou clochers souvent couronnés de flèches élancées terminées par une croix.

Les hôtels de ville sont la conséquence de l'affranchissement des communes, mais l'état précaire des municipalités ne leur a pas permis d'élever pendant cette période des édifices dignes de figurer auprès des splendides cathédrales. C'était souvent un bâtiment de médiocre grandeur, dont le rez-de-chaussée était occupé par une halle, et le premier étage par une grande salle pour les réunions et une plus petite pour les archives.

Les maisons du XIIIe siècle sont construites suivant les localités, en pierre ou en bois. Dans le midi de la France c'est la pierre qui domine, tandis que dans le nord, généralement le bois est plus employé.

Une ruelle sépare souvent deux maisons contiguës, c'est pourquoi les architectes élevaient les murs gouttereaux sur ces étroits passages et les murs pignons sur la rue ; quelquefois, et probablement pour éviter la perte de terrain résultant de la ruelle, deux habitations sont réunies, le mur séparatif est alors construit dans l'axe du pignon. Les maisons des bourgeois non commerçants ne diffèrent de celles affectées au commerce que par la transformation de la boutique en « parlouër ». En voici un exemple (fig. 352) que nous avons dessiné d'après M. Viollet-le-Duc. Cette maison a un escalier contenu dans une tourelle légèrement en saillie, on passe dessous pour pénétrer dans l'intérieur et on trouve d'abord un vestibule, puis une cuisine et une salle ; au premier deux pièces à usage de chambres à coucher.

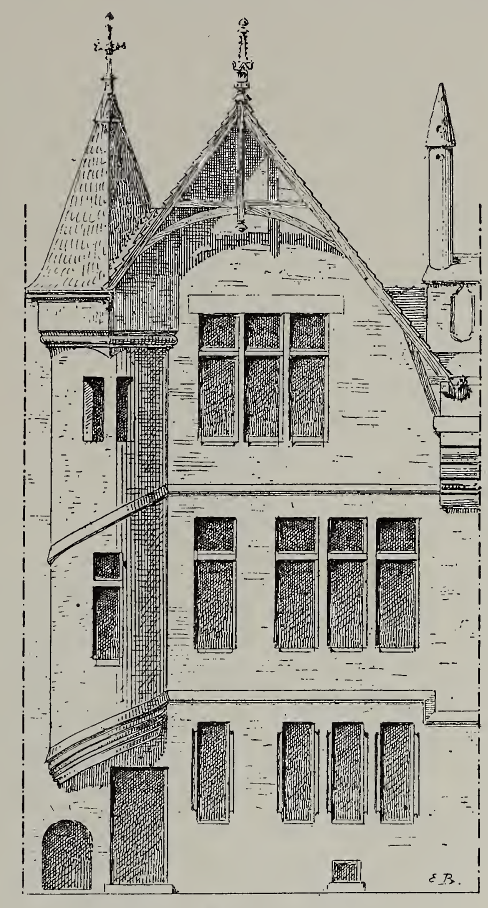


Fig. 352. — Maison du XIIIe siècle.

Les maisons mixtes sont en pierre pour le rez-de-chaussée, et l'étage ou les étages supérieurs en pan de bois.

ARCHITECTURE OGIVALE SECONDAIRE

L'architecture ogivale a atteint son point culminant pendant le XIIIe siècle ; au XIVe, tout en conservant encore sa magnifique pureté de lignes, qui n'a d'égale dans un autre ordre que les belles œuvres grecques, elle commence à se surcharger, à tourmenter les formes, c'est la loi immuable de la formation et de la désagrégation de toutes choses qui agit là comme autre part.

Cependant cette seconde période malgré certains indices de décadence, peut être considéré comme une belle époque de l'art ogival, et il ne faut

peut-être voir aussi dans les indices dont nous parlons qu'une transformation qui variait l'effet parce que la cause commençait à cesser d'exister. En effet, avec le XIVe siècle nous assistons à la décadence des communes et à l'accroissement de la puissance royale ; or, comme les arts en général sont toujours pour celui qui sait voir, une peinture fidèle des mœurs et des aspirations, on reconnaîtra si l'on veut examiner de près, que le souffle de liberté si intense à la fin du XIIe siècle, commence à être

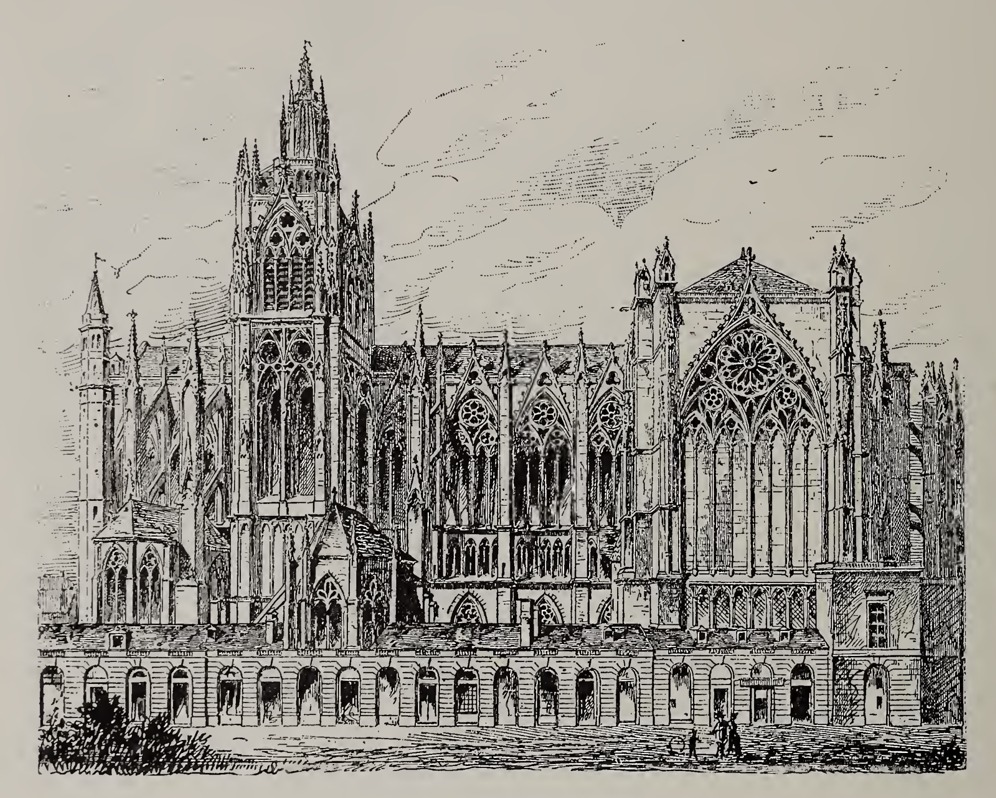


Fig. 353. — Cathédrale de Metz.

détourné et absorbé par une puissance nouvelle qui va l'absorber et le faire servir à une puissante centralisation, le pouvoir royal. La royauté en habile politique, a tour à tour opposé les seigneurs ou les évêques aux communes ; ou les communes aux seigneurs et aux évêques, retirant toujours quelques bénéfices de l'antagonisme qu'elle savait aviver et confisquant à son profit les libertés si chèrement et si durement acquises par la bourgeoisie.

En architecture, le XIVe siècle suit les errements du précédent, au moins quant aux grandes lignes, à la distribution et à la construction, mais elle présente une plus grande richesse de décoration, et étonne par la hardiesse

plus grande encore de ses combinaisons qui font le plus grand honneur aux constructeurs.

D'ailleurs, à cette époque presque tous les grands édifices religieux étaient terminés, et sauf quelques monuments, Saint-Ouen de Rouen par exemple, qui date de 1318, les constructeurs ne firent que compléter ou restaurer, ajouter des chapelles et des annexes et parfois aussi d'importantes parties comme à la cathédrale de Metz (fig. 353).

L'architecture religieuse devient alors, pour ainsi dire uniforme, moins de place est laissée à l'imagination, et davantage à la science ; les questions de statique sont plus approfondies encore qu'au XIIIe siècle, on procède de l'expérience acquise pour en tirer des théories qui permettront plus de hardiesse encore dans la structure, plus de légèreté dans les points d'appui ; le choix des matériaux, leur mise en œuvre, sont aussi plus parfaits, plus connus, et l'appareillage présente une sûreté de *trait* qu'il n'avait pas toujours eu jusqu'alors.

Les maisons des villes pendant cette seconde période diffèrent peu de celles de la précédente, les dispositions intérieures sont toujours simples et en rapport avec les besoins. Cependant, nous devons signaler les encorbellements des étages sur le rez-de-chaussée, et la décoration sculpturale qui commence à venir décorer les pierres saillantes, les corbeaux, et qui surtout prend une certaine importance dans les maisons en bois.

ARCHITECTURE OGIVALE TERTIAIRE

C'est un siècle fécond en grands événements que ce XVe siècle, qui vit la chute de Constantinople, la prise de Grenade, dernier rempart des Maures en Espagne, la découverte de l'Amérique, celle de l'imprimerie, et par-dessus tout la radieuse figure de Jeanne d'Arc.

C'est de ce siècle que date la France en tant que nation. « La guerre des Anglais, dit M. H. Martin, a eu pour conséquence immédiate de révéler la France à elle-même comme corps politique. En luttant contre l'envahisseur, la France du XVe siècle a vu le génie même de la France lui apparaître personnifié dans une vision sublime ; comme le prophète devant l'ange du Seigneur, elle est restée éblouie, et n'a compris qu'à demi ; pourtant, le bras d'en haut, en la touchant, lui a communiqué des puissances inconnues. Avant la guerre des Anglais, la nationalité n'était qu'un sentiment profond déjà, mais flottant et vague ; après la guerre,

elle est une force constituée, ayant d'elle-même une notion, sinon complète, au moins très vigoureuse et très déterminée ; et l'on peut affirmer qu'il n'a pas encore existé dans le monde un groupe d'hommes aussi considérable, occupant un territoire aussi étendu, que l'on ait pu considérer comme étant, au même degré, une véritable nation. »

La France s'organise, l'armée est reformée, les finances rétablies. Grâce à Jeanne d'Arc, les Anglais sont chassés de France et une ère nouvelle, heureuse après tant de jours malheureux, va permettre à la nation de reprendre sa marche vers le progrès et la liberté.

Enfin une autre grande figure apparaît, Louis XI, ce prince « dont le cheval portait le conseil », commence l'œuvre de nivellement que continuera Richelieu et qu'achèvera notre grande Révolution.

Au milieu de cette fermentation, l'architecture ogivale qui avait atteint pendant les XIIIe et XIVe siècles sa plus haute expression, ne peut continuer à suivre l'impulsion donnée, elle perd peu à peu sa majesté sereine, elle devient précieuse, cherche les lignes contrariées, et, impuissante à faire grand, elle se jette dans la difficulté, c'est un défi porté au possible ; la ligne horizontale qui motive si bien, quand elle est sobrement employée, la sveltesse des grandes nefs, est presque complètement bannie et l'œil suit avec peine ces longues lignes ininterrompues qui n'ont plus l'air de s'élancer vers le ciel comme la pensée de pierre des vieux édifices, mais ressemblent à des flammes fugitives qui vont n'importe où se perdre dans l'air. La sculpture répandue à profusion fait disparaître les formes d'ensemble, la pierre est découpée en une dentelle, un fouillis qui surprend, étonne si l'on veut, mais qui n'inspire plus. L'accessoire a pris la première place ; c'est une série de difficultés vaincues, de tours de forces architectoniques, ce n'est plus de l'art, et si l'on compare avec le XIIIe siècle, on ne peut que constater la décadence et se rendre compte une fois de plus que sans l'harmonie il n'y a pas de belle architecture possible.

Mais hâtons-nous de le dire, ce regret que nous exprimons de voir le genre précieux prévaloir ne s'applique qu'à l'architecture religieuse, et nous nous plaisons à rendre la plus entière justice aux charmantes constructions civiles du XVe siècle qui, elles, n'ont aucune bonne raison pour vouloir nous inspirer autre chose qu'une sensation riante et agréable, et de cela elles s'acquittent fort bien, comme nous pourrons le voir bientôt en étudiant le style Louis XII que nous avons scindé à dessein parce qu'il nous a paru pouvoir nous fournir une démarcation nette entre l'Ogival et la Renaissance.

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

Le style ogival est la plus mystique et la plus complète expression du catholicisme chrétien.

Elancement indéfini des voûtes et des piliers, prédominance de la ligne verticale sur la ligne horizontale, construction *nerveuse* et hardie jusqu'à l'impossible, richesse d'ornements et de sculptures symboliques ; la peinture, la mosaïque, la verrerie, la musique, tout est réuni dans les grandes nefs ogivales, pour frapper l'esprit et pour le pénétrer d'admiration.

PREMIÈRE PÉRIODE, XIIIe SIÈCLE

ARCHITECTURE OGIVALE A LANCETTES

Le nom d'architecture à lancettes, donné à cette première période, vient de la forme des fenêtres dont l'extrémité supérieure, terminée en pointe par l'ogive, présente en effet quelque analogie avec un fer de lance. Le caractère général de l'architecture ogivale au XIIIe siècle est la simplicité, la pureté des formes et la hardiesse, sans maigreur, des éléments constructifs.

La *croix latine,* connue dans les siècles précédents sert de base à la disposition en plan des cathédrales.

L'*ogive* et l'*arc-boutant*, qui sont le principe même du système de construction.

La *voûte ogivale,* engendrée par un arc plein cintre diagonal dont la projection donne l'ogive. Quelquefois, quand on veut obtenir une inclinaison plus raide de la toiture, l'art ogive est employé sur la diagonale de la voûte d'arête et ses projections donnent une courbe se rapprochant davantage de la ligne droite (fig. 354).

Les *fenêtres*, au XIIIe siècle, prennent un allongement considérable qui contribue encore à accentuer l'effet d'élévation qui caractérise l'architecture ; elles sont parfois sans aucun ornement et se terminent simplement par une ogive. Dans les édifices importants, on divisa les fenêtres par des meneaux couronnés de petites ogives ; l'espace restant de l'ogive de la fenêtre proprement dite fut rempli par des ouvertures circulaires remplies de trèfles, de quatre feuilles ou de rosaces (fig. 355).

Les *portes*, au nombre de trois dans la généralité des cas, sont toujours ogivales et formés de plusieurs arcs taillés en gorges, lesquelles sont occupées par une foule de sujets sculptés.

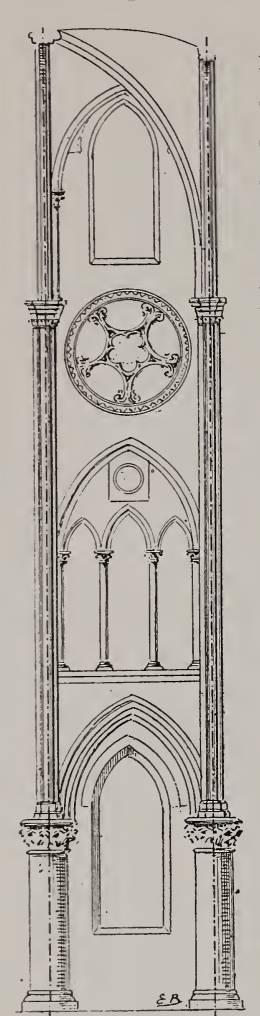


Fig. 354.
Travée de Notre-Dame de Paris.

Les *roses*, dont nous avons vu l'origine dans le modeste œil-de-bœuf, sont ordinairement percées au-dessus du portail central de la façade principale ou de celles des transepts. Elles sont à cette époque composées de lobes juxtaposés, surtout au commencement ; puis, plus tard, viennent s'y introduire les ogives, les colonnettes ; les vides sont alors, suivant les emplacements, remplis par des trèfles, des quatre-feuilles et même d'autres petits arcs ogives rangés en trilobes anguleux (fig. 356). Conformément à l'esprit général de l'architecture de cette période, les roses conservent une grande simplicité et d'harmonieuses proportions.

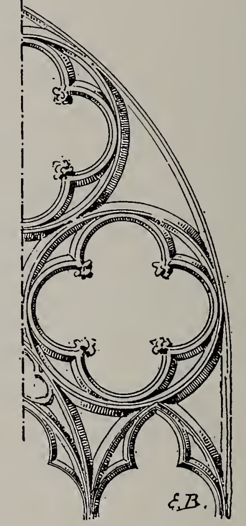


Fig. 355.
Fenêtre du XIIIe siècle.

Les *galeries à jour* s'emploient à l'extérieur et aussi à l'intérieur ; nous avons vu précédemment qu'elles occupent souvent une partie importante des façades principales, comme par exemple la *galerie des Rois* à Notre-Dame de Paris. Ces galeries sont composées de longues et minces colonnettes supportant des ogives simples ou décorées de trilobes.

Les *arcatures*, séries d'arcades destinées à décorer la surface lisse des murs sous les fenêtres et sous les corniches. Elles sont aveugles, c'est-à-dire en simple applique sur la maçonnerie. On les rencontre dès la période romane, et les artistes du XIIIe siècle leur conservent d'abord les formes trapues et les contours circulaires (fig. 357) ; puis elles deviennent plus élancées et adoptent l'ogive ; ce sont alors de légères colonnettes avec bases et chapiteaux qui supportent des ogives trilobées (fig. 358). Plus tard encore, vers le milieu du siècle, elles prennent une plus grande importance, s'enrichissent d'ornements, de bas-reliefs, et la peinture même vient ajouter sa note chatoyante à cette élégante décoration.

Les *clochers*. Pendant les premiers temps, les architectes construisent les clochers selon les errements de l'époque romane, ils les montent de fond en leur conservant la forme quadrangulaire jusqu'à la galerie supérieure, et, à partir de ce point, la flèche commence, elle est pyramidale à base carrée ou octogonale. Quand elle avait cette dernière forme géométrique, il en résultait quatre triangles qu'on motivait par des clochetons plus ou moins élancés portés sur des colonnettes. Les faces de la flèche sont quelquefois percées de fenêtres surmontées de pinacles. Mais les constructeurs ont bientôt vu le côté faible et ne tardent pas à apporter d'heureuses modifications ; ils augmentent leur acuité en les élevant davantage, ils les percent de lucarnes, font saillir les arêtiers, et les recouvrent d'imbrications ou d'écailles ; telle est par exemple la flèche du vieux clocher de Chartres (voir fig. 351), la plus grande que nous

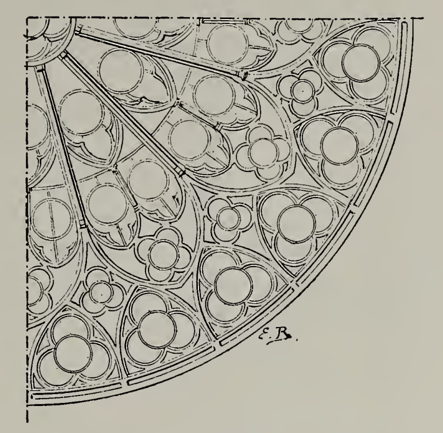


Fig. 356.
Rose de Notre-Dame de Paris.

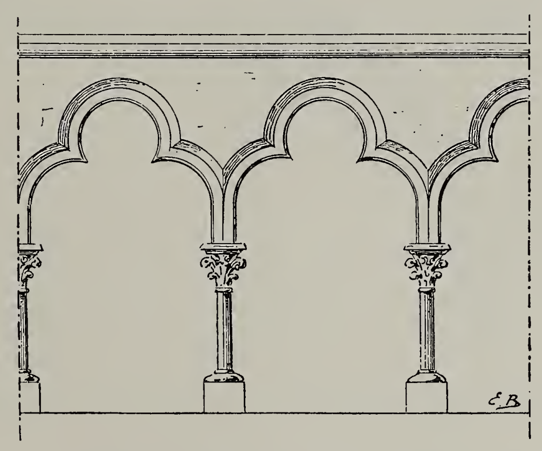


Fig. 357. — Arcature de l'église Saint-Jean. Châlons-sur-Marne.

rencontrions en France. « Une difficulté que les architectes du XIIIe siècle ont résolue avec un grand bonheur, dit M. L. Château, c'est le passage de la tour carrée à la forme octogonale de la flèche ; ils ont su amener l'œil par une transition habile de la base au sommet, et ont surtout étudié la silhouette de ces édifices, le jeu de la lumière et des ombres, des effets de perspective, de manière à produire une vive impression. » Ils emploient pour cela plusieurs moyens ; ils interposent entre la tour

et le clocher une pyramide tronquée dont la base est carrée, et le sommet tronqué, un octogone, ou bien déforment la tour carrée par des

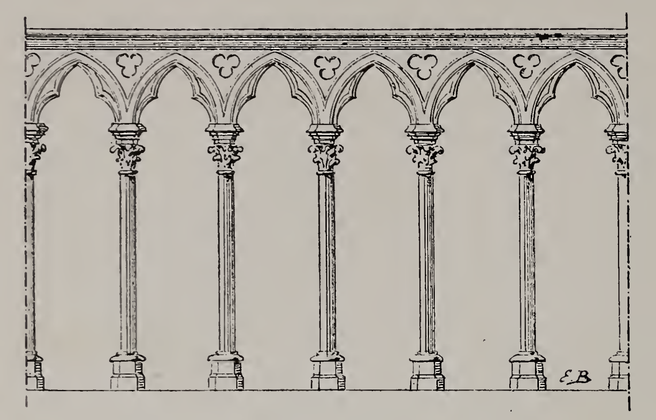


Fig. 358. — Arcature de la cathédrale d'Amiens.

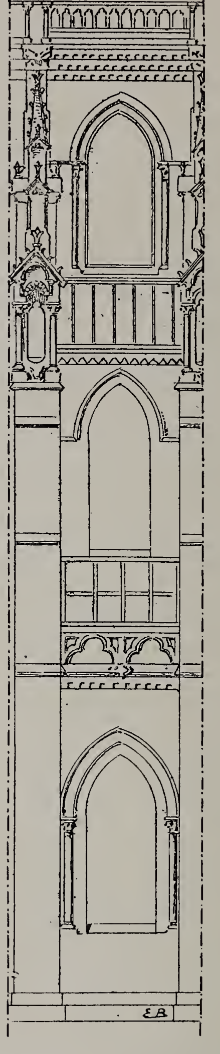


Fig. 360. — Notre-Dame de Paris. Pinacle.

contreforts ou des colonnes placés aux angles et par une trompe perpendiculaire à la diagonale

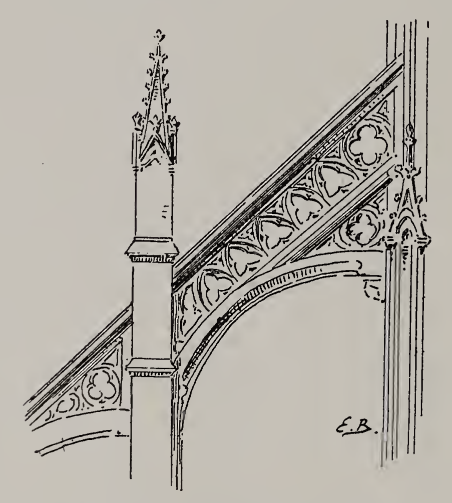


Fig. 359. — Cathédrale de Troyes. Pinacle.

forment une base sur laquelle s'élèvera un clocheton et d'où émergera une brisure que continuera la flèche.

Les *pinacles* apparaissent dès le XIIe siècle, mais sans aucun caractère ornemental; c'est plutôt une forme appropriée à couvrir la partie supérieure des contreforts demi-cylindriques que l'on rencontre à cette époque, simple cône uni comme un pain de sucre, destiné à détourner les eaux de pluie. C'est cependant là la rudimentaire origine de ces charmants clochetons qui décorent si élégamment nos cathédrales; mais, à

vrai dire, ils ont, pour employer une expression triviale mais frappante, « passé une bonne nuit » et l'éteignoir primitif prend une fort gracieuse figure (fig. 359, 360).

Les pinacles, parfois carrés comme dans nos exemples, prennent, quand ils sont plus importants, la forme octogonale ; ils deviennent alors de

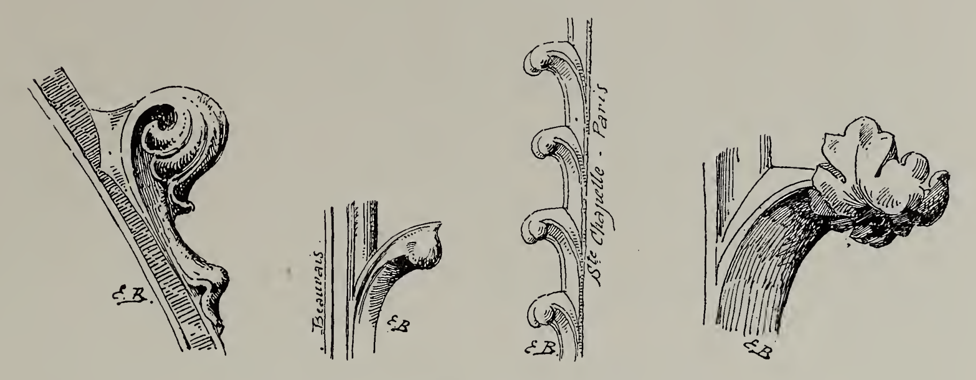
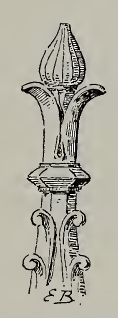


Fig. 361, 362, 363, 364. — Crochets du xiiie siècle.

véritables petits clochers, sans cloches bien entendu, mais qui en possèdent toute la sveltesse et toute l'élégance. Généralement portés sur des colonnettes surmontées de petits frontons aigus, et remplis par une ogive et des trilobes ; la pyramide est ornée de crochets sur les arêtiers



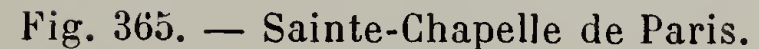


Fig. 365. — Sainte-Chapelle de Paris.



Fig. 366. — Cathédrale de Troyes.

et surmontée d'un ornement en forme de fleur épanouie, appelé fleuron. Nous allons immédiatement examiner ces deux motifs.

Les *crochets* sont employés pour briser la monotonie dans les lignes droites que présentent les frontons et les arêtiers ; ce sont des ornements de petites dimensions composés d'une tête de feuillage ou d'un bourgeon enroulé, qui, tenant par une branche robuste, vient se perdre sur l'arêtier ou sur le rampant du fronton. Les crochets du xiii[e] siècle sont fort simples (fig. 361, 362, 363, 364).

Les *fleurons*, épanouissement végétal qui termine les parties aiguës de l'architecture ogivale, étaient déjà employés pendant la période romane, mais sans forme arrêtée encore. Au XIIIe siècle, les sculpteurs, sans copier servilement la nature, commencent à s'en inspirer. « De l'imitation du pistil des fleurs, des graines, des bourgeons, ils arrivent bientôt à l'imitation de la feuille développée, mais en soumettant toujours cette imitation aux données décoratives qui conviennent à la sculpture sur pierre. Ils savent allier la pondération des masses à la liberté du végétal. » (Fig. 365, 366.)

Les *gargouilles* commencent à apparaître au XIIIe siècle avec l'emploi



Fig. 367, 368. — Gargouilles du XIIIe siècle.

des chéneaux. Auparavant l'eau des toits ou des terrasses s'égouttait sur la voie publique au moyen de la saillie donnée aux corniches. Avec les gargouilles on réalisait un immense progrès, on centralisait une assez grande quantité d'eau sur un seul point pour offrir une douche gratuite aux malades nécessiteux, et même aux infortunés passants qui pouvaient peut-être s'en passer ; mais, malgré cette utilité

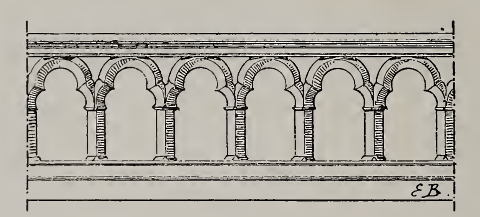


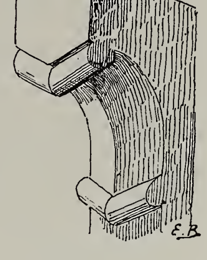
Fig. 369. — Balustrade à Notre-Dame de Paris.

doublée d'un désagrément, les gargouilles n'en sont pas moins une caractéristique du style ogival (fig. 367-368). Elles se placent ordinairement à l'extrémité des caniveaux, des arcs-boutants. (On sait que ceux-ci sont creusés d'un petit canal, sorte d'aqueduc minuscule qui conduit les eaux du chéneau supérieur jusqu'aux murs de face des côtés, en passant par-dessus les toitures.)

Les *balustrades* apparaissent au commencement du XIIIe siècle pour faciliter la circulation et concourir à la décoration. Comme tous les autres motifs d'architecture de cette première période, les formes sont simples et la décoration presque nulle. Elles sont formées de colonnades, d'ar-

cades, de trilobes ou de quatre-feuilles ; le fragment que nous donnons est à petits piliers hexagones présentés sur l'angle et surmontés de trilobes (fig. 369). D'autres présentent des dispositions plus riches, soit de quatre-feuilles alternés dans deux positions différentes, soit de colonnades avec ajours supérieurs ; enfin les petits massifs au droit des gargouilles sont couronnés de fleurons.

Les *consoles* ou corbeaux également très simples (fig. 370) sont quelquefois décorées de feuillages et deviennent en quelque sorte des culs-de-lampe en applique.


Fig. 370. — Console.

Les *colonnes en faisceau*, ces énormes piliers qui paraissent si légers grâce à leurs division en une quantité de colonnettes légères, sont une des plus admirables dispositions de l'architecture ogivale.

Les *chapiteaux* que nous n'examinerons ici qu'au point de vue décoratif, nous bornant à appeler l'attention sur le développement que prend le tailloir appelé à recevoir les retombées des arcs, et qui devient alors



Fig. 371, 372, 373, 374. — Chapiteaux du XIIIe siècle.

carré ou octogonal, se chargent d'une brillante décoration végétale, on voit apparaître les feuilles dont la tête se recourbe fortement en forme de crochet qui garnissent le dessous des angles du tailloir, font une

assez forte saillie et sont parfois accompagnés d'animaux fantastiques et efflanqués qui se mêlent fort bien avec le feuillage (fig. 371, 372, 373, 374).

« Quand l'élément végétal fut seul admis, dit M. L. Château, les chapiteaux se couvrirent d'une véritable végétation, dans laquelle on reconnaît les feuilles de nos arbres et arbustes, érable, figuier, poirier, hêtre, chêne, houx, lierre, vigne, etc. L'exécution, habile entre toutes, s'approcha de plus en plus de l'imitation de la nature ; elle fit des chapiteaux de la fin du XIIIe siècle autant d'œuvres remarquables, où la pierre, refouillée avec finesse, rivalise en quelque sorte avec le bois, présente une véritable corbeille de feuillage, de bourgeons, de fleurs et de fruits. »

DEUXIÈME PÉRIODE, XIVe SIÈCLE

ARCHITECTURE OGIVALE RAYONNANTE

Le nom donné à l'architecture de cette époque vient de la forme rayonnante des roses, des cercles et des quatre-feuilles qui forment la base de son ornementation.

Le caractère général de cette époque peut se résumer en disant que l'architecture s'est humanisée ; la première période est grande et sévère ; belle, mais froide, elle impose le respect et frappe d'admiration. La seconde est plus « sympathique », plus humaine ; elle exprime peut-être une pensée moins élevée, poétise moins la forme, présage peut-être la mise en discussion de la croyance et est mieux à la portée des besoins d'alors, car la grande fièvre de révolution morale est passée, et ne renaîtra que plus tard.

Les grandes lignes architecturales de la période primaire sont conservées au XIVe siècle ; ce sont seulement quelques détails et une plus grande richesse d'ornementation qui vont modifier le caractère ; c'est l'âge mûr de l'architecture ogivale, à la grâce robuste, mais un peu naïve et froide de la jeunesse ; elle ajoute une riche parure qui accompagne bien ses musculatures nerveuses et puissantes.

L'*ogive*, qui dans l'époque précédente dite à lancettes, a ses centres en dehors des naissances, forme au XIVe siècle un triangle équilatéral, c'est-à-dire que les centres des deux arcs sont pris directement aux naissances.

La *croix latine* continue à former le plan des églises. La seule modifi-

cation consiste en une adjonction de chapelles sur les bas côtés de la nef.

Les *fenêtres* s'élargissent, l'ogive a moins d'acuité, et dans les remplissages des parties supérieures, les trilobes et les quatre-feuilles circulaires sont remplacés par les mêmes figures formées par des lobes angulaires (fig. 375). Extérieurement, les fenêtres sont généralement couronnées d'un fronton aigu décoré de crochets et surmonté d'un fleuron ; le tympan est découpé de trèfles, de quatre-feuilles ou de rosaces.

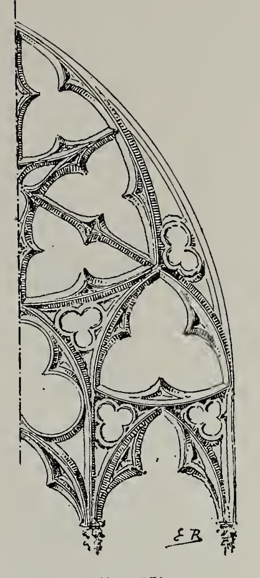


Fig. 375.
Fenêtre du XIVe siècle.

Les *contreforts* ne diffèrent pas des précédents, ils sont comme eux à ressauts et couronnés par un pinacle ou clocheton.

Les *roses* atteignent des proportions jusqu'alors inconnues. Simples parfois cependant, elles se composent de colonnettes rayonnantes, terminées par des ogives et par une couronne de polylobes et de rosaces ; d'autres fois, c'est une division capricieuse du vide par une musculature nerveuse ornée de lobes, d'arcs aigus et de quatre-feuilles (fig. 376). Une disposition particulière se rencontre à cette époque : on voit, dans quelques églises, les pignons de la façade occidentale ou des transepts percés par une immense fenêtre dans laquelle est inscrite une grande rose.

Les *clochers* de cette période, à part que les architectes s'affranchirent de la règle en plaçant les tours sur la face occidentale, ne présentent pas de caractère tranché avec ceux de l'époque primaire.



Fig. 376. — Rose du XIVe siècle.



Fig. 377. — Balustrade du XIVe siècle.

Les *balustrades* présentent à peu près les mêmes caractères que celles du XIIIe siècle, elles sont repercées de trèfles, ou de quatre-feuilles ; dans certaines églises, on les trouve composées de triangles curvilignes juxtaposés et vigoureusement profilés ; enfin des triangles opposés comme notre exemple (fig. 377) qui provient de l'église Saint-Urbain, à Troyes.

Les *chapiteaux*. La constitution si rationnelle du chapiteau du xiiie siècle paraît n'avoir pas été comprise par les architectes de la période secondaire. La corbeille est cylindrique, le tailloir profilé de moulures est maigre et n'est plus ce vigoureux abaque d'où s'élançaient les hardies nervures. La distinction principale est donnée par l'absence de ces beaux crochets si finement ciselés au xiiie siècle. L'ornementation n'est plus qu'un habillage de feuilles attaché à la corbeille (fig. 378, 379).

Les *fleurons* deviennent plus importants, plus tourmentés, mais aussi

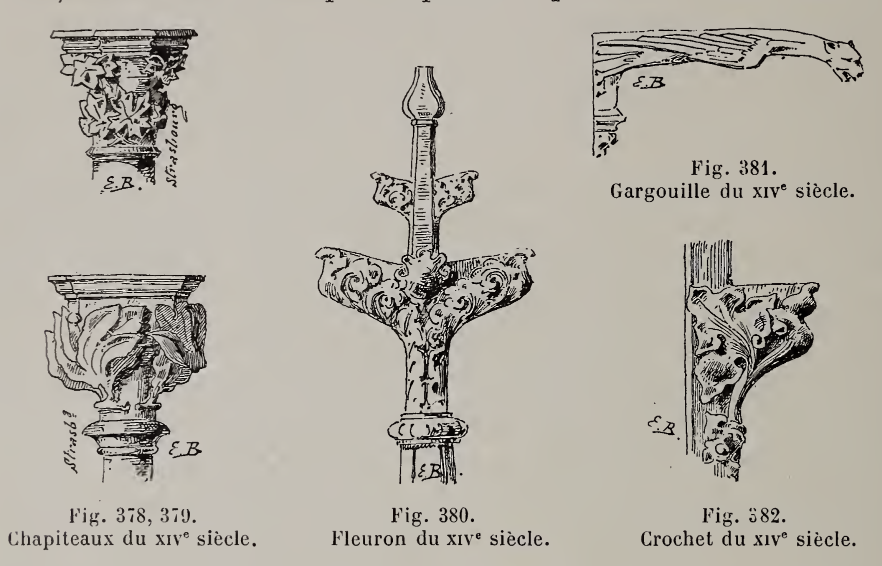


Fig. 381.
Gargouille du xive siècle.

Fig. 378, 379.
Chapiteaux du xive siècle.

Fig. 380.
Fleuron du xive siècle.

Fig. 382.
Crochet du xive siècle.

plus riches, le simple bouton s'évase en larges feuilles dentelées (fig. 380).

Les *gargouilles* prennent un plus grand développement, leur nombre est augmenté pour accentuer les pentes dans les chéneaux ; la sculpture en est plus recherchée, plus refouillée ; le sujet est emprunté au règne animal et parfois aussi à la figure humaine (fig. 381).

Les *crochets* répudient la simplicité primitive, les feuilles se contournent, se renversent et l'ensemble prend une plus grande importance (fig. 382).

TROISIÈME PÉRIODE, XVe SIÈCLE

ARCHITECTURE OGIVALE FLAMBOYANTE

Les courbes et les contre-courbes, qui forment le caractère principal de l'architecture ogivale tertiaire, ont, par leur ressemblance avec des flammes, fait donner à l'architecture de cette époque le nom de « flamboyante ».

L'ensemble de cette troisième période peut être comparé au bouquet

d'un feu d'artifice ; pour la fin, on a conservé tout le brio éphémère, tout le clinquant, et dans un puissant, mais dernier effort, on donnera tout ce qu'on peut donner ; dernière et brillante étincelle, apothéose après l'extinction de laquelle la nuit succédera au jour, comme cela est dans l'ordre de toutes choses, et verra renaître du nouveau, et de la lumière sortant des dernières ténèbres.

Dans toutes les œuvres humaines, le génie pour donner sa mesure a besoin de trouver en travers de sa route une opposition, une difficulté ; et de même que l'interruption, en parlementarisme, est le « tremplin d'où bondit l'éloquence », de même en matière d'art le génie est essentiellement primesautier, s'ignore lui-même et est incapable de se développer s'il est astreint à suivre des errements ou à obéir à des idées préconçues. Le génie est créateur par essence, c'est la divination de l'inconnu, c'est cette manifestation immatérielle née d'une surexcitation, d'un enthousiasme, d'une fièvre, dont la création, l'invention, ou la découverte, s'impose aux masses même ignorantes dont elle frappe l'instinct plus naturellement développé que l'intelligence. Cette faculté surhumaine, ce produit de la fermentation cérébrale qui appartient plutôt au domaine de la psychologie qu'à celui de la philosophie, se manifeste aussi bien sur un peuple placé dans certaines conditions, que chez l'individu doué ou amené par son éducation ou les influences de son milieu à cet état particulier de supériorité intellectuelle et créatrice. C'est, pour un peuple, une centralisation des aspirations, des volontés dirigées vers un même but, et il semble alors que, de même que les forces physiques, les forces morales, ces inconnues encore à présent, se réunissent, s'agglomèrent, et forment un tout puissant qui donnera, dans un ordre d'idées quelconque la formidable poussée.

C'est ce qui se présentait au XIIIe siècle ; aspiration vers la liberté manifestée par les revendications des villes ; surexcitation mystique, créée par le catholicisme, qui tient alors étroitement aux mœurs ; enfin besoins de luxe, appétits du beau amenés par les croisades et le contact de peuples étrangers industrieux et artistes.

Au XVe siècle, rien de pareil : les grandes guerres sont finies, la religion est discutée, et pour un temps on a pris son parti d'une servitude où le maître seul a changé.

Il semble qu'après une grande convulsion ou une période héroïque, les peuples ont besoin de se retremper dans la frivolité ; après la conquête de César, la Gaule s'efféminé et se couvre de bijoux, et les autres nations n'offrent pas moins d'exemples aussi attristants.

Au xve siècle donc, on se donnait pour ainsi dire tout à la joie de vivre, et impuissant encore à ouvrir l'ère de la Renaissance, le génie manquant, on torture les belles formes ogivales, on gaspille cet héritage trop lourd à porter, on veut jouir, et, obéissant au goût du jour, on crée le flamboyant en déformant l'ogive.

Tous les auteurs s'accordent à regarder la période tertiaire comme une époque de décadence. Peu de monuments du reste furent élevés à cette époque, qui parmi ses œuvres compte Saint-Ouen de Rouen et une importante partie de Saint-Germain l'Auxerrois entre autres.

Fig. 383.
Fenêtre du xve siècle.

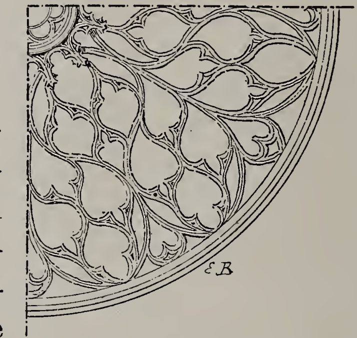


Fig. 384.
Rose du xve siècle. Sainte-Chapelle.

Comme caractères de détail, nous aurons peu d'exemples à donner :

L'*ogive* s'écrase de plus en plus et va bientôt prendre la forme dite en « accolade ».

Les *fenêtres* dans les édifices religieux, tout en s'élargissant, conservent la forme de l'époque précédente, mais la partie supérieure que contient

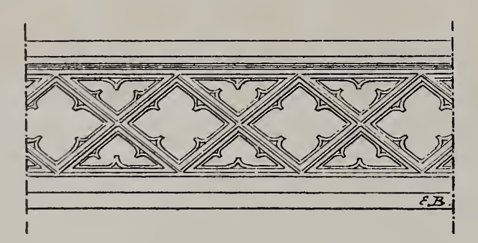


Fig. 385. — Balustrade du xve siècle.



Fig. 386. — Crochet du xve siècle.

l'ogive se remplit d'une ornementation composée de courbes et de contre-courbes (fig. 383).

Les *roses* emploient la même décoration flamboyante qui présente des difficultés telles qu'on ne peut s'empêcher d'admirer l'habileté de la main-d'œuvre et surtout de l'appareillage (fig. 384).

Les *balustrades* sont extrêmement variées, toutes les combinaisons des contre-courbes y ont trouvé emploi ; cependant il en est de fort simples, comme le montre notre figure 385, composée de losanges moulurés placés leur grand axe horizontal.

Les *crochets*, qui ne diffèrent de ceux de la période précédente que par une plus grande richesse et par une torture des lignes qui va bientôt s'accentuer davantage (fig. 386).

LES PROFILS

Aucune architecture n'a été plus rationnelle et plus judicieuse dans la conception de ses profils que l'architecture ogivale.

« Les profils ont deux raisons d'exister, dit M. Viollet-le-Duc, la première répond simplement à une nécessité de structure ; la seconde dérive de l'art pur. Il est clair qu'un profil extérieur de corniche est destiné à éloigner les eaux pluviales du parement qu'il recouvre ; qu'un profil de



Fig. 387, 388.

Fig. 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398.
Profils de bandeaux.

soubassement n'est autre chose qu'un empattement donnant de l'assiette à la partie inférieure d'un mur ou d'une pile. Mais il ne suffit pas que ces fonctions soient remplies, il faut encore que l'œil trouve dans le galbe de ces profils une expression saisissante de leur utilité.

« Une erreur trop répandue est de croire qu'un profil est beau par lui-même, et cette erreur semble avoir été partagée par les architectes grecs et romains depuis l'empire. Un profil n'a qu'une valeur relative, et celui qui produit un effet satisfaisant ici sera fâcheux ailleurs. Jamais, par exemple, les architectes des XIIe et XIIIe siècles n'ont donné à des profils intérieurs et extérieurs d'un même édifice le même galbe, par la raison : 1° que les besoins auxquels ils avaient à satisfaire extérieure-

ment et intérieurement diffèrent ; 2° que l'effet produit par la lumière directe ne peut être le même que celui produit par la lumière diffuse. Un profil éclairé de haut par le soleil ou de bas en

Fig. 399, 400, 401.
Profils de corniches.

Fig. 402, 403.
Profils de soubassements.

haut par un reflet, se modifie aux yeux : c'est alors que l'art, appuyé sur une observation fine, intervient. »



Fig. 404, 405, 406. — Profils d'arcs en saillie.

Voici, figures 387, 388, une comparaison entre les profils dits classiques et ceux de l'architecture ogivale.



Fig. 407. — Profils d'arcs en saillie.



Fig. 408. — Profil d'appui de fenêtre.

Les profils extérieurs sont tracés pour rejeter l'eau des façades ; la pente supérieure, toujours au-dessus de 45°, projette l'eau au loin et les corps de moulure sont une série de larmiers arrondis.

Les profils intérieurs sont doux et d'autant plus développés qu'ils doivent être placés plus haut. L'architecte, après avoir tracé le profil

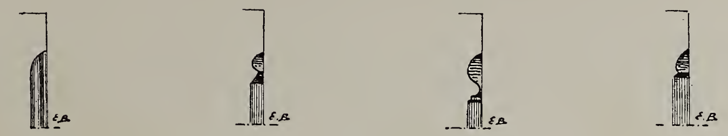


Fig. 409, 410, 411, 412. — Profils d'arrêts de chanfreins.

comme il désirait le voir à hauteur d'œil, le déformait pour que la perspective rétablisse le premier galbe désiré.

ORNEMENTATION

Dans ce qui précède, nous avons déjà passé en revue presque tous les motifs d'ornement de la période ogivale, nous n'aurons donc ici qu'à revoir le caractère d'ensemble des trois architectures étudiées.

La décoration du style ogival primaire consiste en sculptures, en peintures et en vitraux; parmi les ornements les plus généralement employés, on rencontre les trèfles, les quatre-feuilles, les fleurons, les rosaces, les guirlandes de feuilles, et même parfois quelques motifs romans, zigzags, étoiles, billettes, etc. A l'extérieur, les sculptures étaient peintes et dorées ; à l'intérieur, la peinture recouvrait les points d'appui et les murs de teintes sombres qui mettaient en valeur les tons éclatants des vitraux.

Au XIVe siècle, l'ornementation est plus chargée et plus riche. Des rinceaux de feuillages et de fleurs habilement sculptés garnissent le fond des gorges, courent le long des corniches et des archivoltes. Les niches, les statues, les pinacles, envahissent les édifices ; les chapiteaux chargés de feuillages détachés presque de la corbeille par le ciseau du sculpteur. Dans les nervures des voûtes, les profils s'affinent, deviennent plus maigres et prennent de là un aspect plus élancé.

Pendant la période tertiaire, l'ornementation est aussi, et plus abondante encore, mais plus précieuse, plus recherchée, elle recouvre toutes les surfaces.

LA SCULPTURE

La statuaire de l'époque ogivale, pour être comprise et appréciée, doit être envisagée d'une façon particulière, il faut tenir compte de l'époque et connaître les termes du problème que s'était posé le sculpteur. Il faut savoir de plus que la statuaire, faisant partie intégrale de l'architecture, n'était pas, comme de nos jours, un objet d'art détaché qui peut être placé « n'importe où », mais bien un membre architectural décoratif qui devait produire un effet voulu en occupant une place et un milieu déterminés à l'avance.

Une autre influence encore entre en ligne de compte, la croyance religieuse. L'inamovibilité de l'œuvre obligeait le sculpteur à se préoccuper de la perspective. Aussi logique pour la taille d'une image que pour le galbe d'un profil, l'artiste du moyen âge se rend compte qu'une statue placée à dix mètres de hauteur ne se présentera pas au spectateur debout dans une nef, comme celle qui se trouvera simplement sur un piédestal. Alors, comme pour les profils, il exagérera certaines parties, allongera des membres que le raccourci rendrait ridicules, et faussera même le geste au besoin, pour qu'à une distance donnée, celle d'où sera vue son œuvre, les proportions soient rétablies pour l'œil et que le geste, gauche s'il était vu de près, soit en sa place définitive perçu vrai et naturel par l'œil du spectateur.

Aussi, quand nous voyons dans nos musées des débris d'édifices, les statues particulièrement nous paraissent barbares ; nous ne comprenons pas ces traits accentués plus que nature, ces drapés trop fouillés qui ne sont plus l'étoffe. Mais si, dans une de nos cathédrales, nous voyons ces images en la place qu'elles occupent depuis des siècles, où elles sont « nées », et qui est leur véritable milieu, nous ne pouvons manquer d'admirer leur parfaite harmonie avec l'ensemble et l'intelligence si sûre qu'a déployée l'artiste.

La seconde influence est le mysticisme qui, à aucune époque, ne fut aussi intense que pendant la période ogivale. Nous remarquons que toutes les figures expriment un sentiment de tristesse, de souffrance et de résignation ; elles sont calmes, froides, elles ne reflètent pas de passions ; elles ne sont qu'une image, parfois naïve, destinée à parler à l'âme simple, à être comprise sans travail par les masses.

La sculpture du XIII[e] siècle ne peut être comparée à aucune autre, la

cause n'est pas la même. Le Grec païen divinise la forme, crée pour ainsi dire la beauté, la statue grecque est œuvre complète par elle-même. Rien de plus positif que l'art grec ; l'idéal du sculpteur est, à force de talent, de donner la vie au marbre, de le faire chair en un mot ; tout sculpteur grec est un Pygmalion, auquel il ne manque que l'amitié de Vénus.

Tout autre est le Gaulois de l'époque ogivale, mystique, moins habile que le Grec, il ne recherche que l'essence spirituelle, il sacrifie l'enveloppe charnelle qu'on lui a appris à mépriser. C'est l'âme qu'il cherche à rendre dans ses œuvres parfois naïves ; sa composition est toujours imagée, parfois conventionnelle ; il sculpte pour l'église, c'est le dogme qui l'inspire.

Ceci dit, nous devons constater qu'en dehors de ces caractères généraux de la statuaire ogivale, on trouve de fort belles œuvres comme drapé et comme tête, qui prouvent que de nombreux artistes auraient pu, dans un autre ordre d'idées rivaliser avec les sculpteurs de la Grèce.

Si, dans l'époque qui nous occupe, la statuaire se présente à nous difficile à comprendre, il n'en est pas de même de la sculpture ornementale.

« Quand on veut, dit M. Viollet-le-Duc, se rendre compte du rôle donné à la sculpture d'ornement dans les édifices du moyen âge, on est surpris de son peu d'importance relativement à l'effet produit..... L'ornementation sculptée n'est pas traitée de la même manière à l'air libre ou sous les voûtes et planchers d'une salle. Heurtée à l'extérieur, profitant de la lumière directe du soleil, elle procède par plans nettement accusés ; tandis qu'à l'intérieur, en tenant compte de la lumière diffuse, elle adopte un modelé plus doux, elle évite les trop fortes saillies.

« Du jour où l'école laïque s'emparait de la flore pour composer ses ornements sculptés, elle devait peu à peu se rapprocher de la réalité. Interprétés d'abord, les végétaux sont bientôt imités. A quelques années de distance, le progrès vers l'imitation réelle est sensible... L'ornementation primitive de l'école laïque, pendant les dernières années du XIIe siècle, d'une exécution si parfaite, d'un style si délicat, se maintient entre les exigences monumentales et l'observation de la nature, se prête difficilement, à cause de la délicatesse même des principes admis, à la grande sculpture décorative. Charmante sur des chapiteaux, sur des jambages ou des tympans de portes, placée près de l'œil, elle perd une grande partie de sa valeur au sommet des édifices. Augmentant les dimensions des monuments du XIIIe siècle, les artistes prennent, pour leurs profils, pour leurs ornements, une échelle plus grande. C'est alors

que l'on voit s'épanouir la flore sculpturale, et c'est encore par l'observation de la nature que les sculpteurs arrivent à satisfaire à ces exigences d'échelle. Car il est à remarquer que pour faire grand — nous disons *grand*, et non point *gros* — en ornementation sculptée, c'est à la nature seulement que l'on peut recourir.

« Quand il s'agit d'ornements, ils (les sculpteurs) ne veulent plus

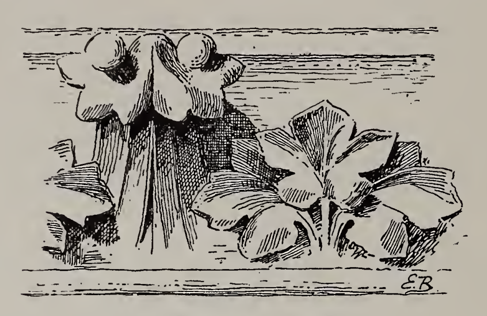


Fig. 413. — Ornement sculpté.

regarder les vieux chapiteaux et les frises romanes : ils vont dans les bois, dans les champs ; ils cherchent, sous l'herbe, les plus petites plantes ; ils examinent leurs bourgeons, leurs boutons, leurs fleurs et leurs fruits, et les voilà qui, avec cette humble flore, composent une



Fig. 414. — Ornement sculpté, Strasbourg.

variété infinie d'ornements d'une grandeur de style, d'une fermeté d'exécution qui laissent bien loin les meilleurs exemples de la sculpture romane. »

Les sculpteurs s'inspirent alors des plantes les plus infimes. La feuille des scrofuliacées, par exemple, devient le motif que nous donnons (fig. 413) ; la modeste petite végétation, traitée à grande échelle, largement taillée, est alternée de vigoureux crochets. Les plantes les plus humbles, le persil, le lierre ; l'églantier, la chélidoine, les géraniums, la chrysanthème, et tant d'autres, leur fournissent ces belles formes si originales, ces modèles si puissants et si doux à la fois où la lumièrese joue dans des reliefs nerveux qui portent de belles ombres (fig. 414).

Le règne animal apporte aussi son contingent d'ornement à la sculpture de l'époque ogivale. Parfois fantastiques, les animaux motivent les

retombées, les gargouilles ; s'entrelacent dans la flore des frises apportant un élément vivant dans la splendide décoration végétale.

LA PEINTURE

Plusieurs sortes de peinture étaient employées au XIIe siècle : la peinture à la fresque, à la colle, à l'œuf, et exceptionnellement à l'huile, quand, par suite de l'exiguïté du tableau, on pouvait faire sécher au soleil, car on ne connaissait pas l'emploi du siccatif. Pour la peinture à la fresque, c'est-à-dire sur enduit frais, le peintre traçait son dessin avec de l'ocre rouge délayée dans de l'eau, puis il posait le ton local, et les modelés par couches successives ; enfin avec du brun rouge mélangé de noir, il redessinait les contours, les plis, les creux et les silhouettes des draperies ou des nus.

Mais la fresque, qui doit être appliquée sur une paroi fraîchement enduite, n'était pas applicable sur les murs de pierre, il fallut chercher autre chose. Alors on peignit à l'œuf, c'était une sorte de détrempe ; puis à la colle de peau, à la résine dissoute dans un alcool ; à l'eau sur une couche de chaux fraîche, sorte de fresque ; enfin à la gomme arabique dissoute dans l'huile de lin.

Réservant les vitraux, que nous étudierons plus loin, nous voyons employer dans la peinture les couleurs suivantes : les terres ; ocre jaune, ocre rouge, la chaux, etc. ; le noir, le vert, le bleu, etc. L'or et l'argent sont aussi très souvent employés, surtout pour rehausser les grisailles.

LA MENUISERIE

Il reste bien peu de chose à présent de la menuiserie de l'époque ogivale, mais assez cependant pour nous apprendre que nos ancêtres connaissaient admirablement, là comme dans les autres spécialités, les qualités et défauts du matériau qu'ils mettaient en œuvre. Pas de placage, de moulures rapportées sur fond de planche comme dans la menuiserie arabe, mais bien une structure solide, rationnellement assemblée, en tenant compte de l'essence du bois, de son fil et de ses facultés de dilatation latérale.

La construction est décorée de tournages, balustres, colonnettes aux

charmants profils ; des bas-reliefs viennent souvent égayer les panneaux. Les chanfreins unis ou moulurés adoucissent les nervures ; ils sont toujours arrêtés par une courbe gracieuse, comme on peut le voir dans nos profils (fig. 408-409-410-411).

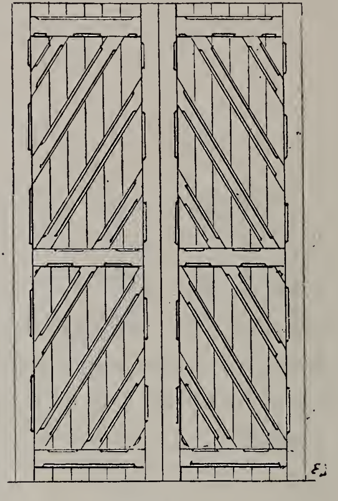


Fig. 416.
Porte, vue intérieure.

La menuiserie est souvent très riche et reproduit, appropriées, les formes de l'architecture. D'autres fois, une extrême simplicité préside à la conception ; les portes, par exemple : ce sont de simples frises réunies par des traverses et qui portent des pentures en fer réunissant toutes les frises (fig. 415). A l'intérieur, des traverses et des écharpes réunissent les frises et s'opposent à la déformation (fig. 416).

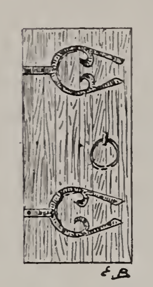


Fig. 415.
Porte,
vue extérieure.

LA SERRURERIE

Nous avons, dans la serrurerie de l'époque romane, examiné le travail du fer. Au XIII[e] siècle, nous voyons que le forgeron n'a rien perdu des connaissances que lui a léguées son collègue du siècle précédent ; nous constatons même qu'il a considérablement appris, que son outillage s'est perfectionné et qu'il n'ignore rien de ce qui a trait à la matière qu'il travaille. La grille à barreaux, si commune aujourd'hui que nous avons des fers laminés, était alors un véritable luxe ; car il faut se rendre compte du travail que présentait la confection d'un barreau carré ou rond bien calibré et péniblement étiré à l'étampe.

L'artisan aimait son métier, son art devons-nous dire ; il ne se rebutait d'aucune difficulté : c'était au contraire un stimulant, et sa science du marteau guidée par la main, cet autre outil sublime, lui rendait facile le modelage du fer dont la dureté s'y opposait en vain (fig. 417).

Nous avons vu le forgeron créer l'étampe et s'inspirant de la flore, de même que le sculpteur, lui le modeleur de la matière dure, après avoir creusé son moule au burin et à la gouge, pour en former une empreinte de rosace, de feuille, de pomme de pin (fig. 418) ; de palmette, de feuille de persil ou toute autre (fig. 419) ; il y place son fer rouge refoulé en

une masse suffisante pour le relief à produire, et à force de bras il imprime les formes dans la matière.

A chaud, au poinçon il perce les trous des traverses, il recoupe le fer

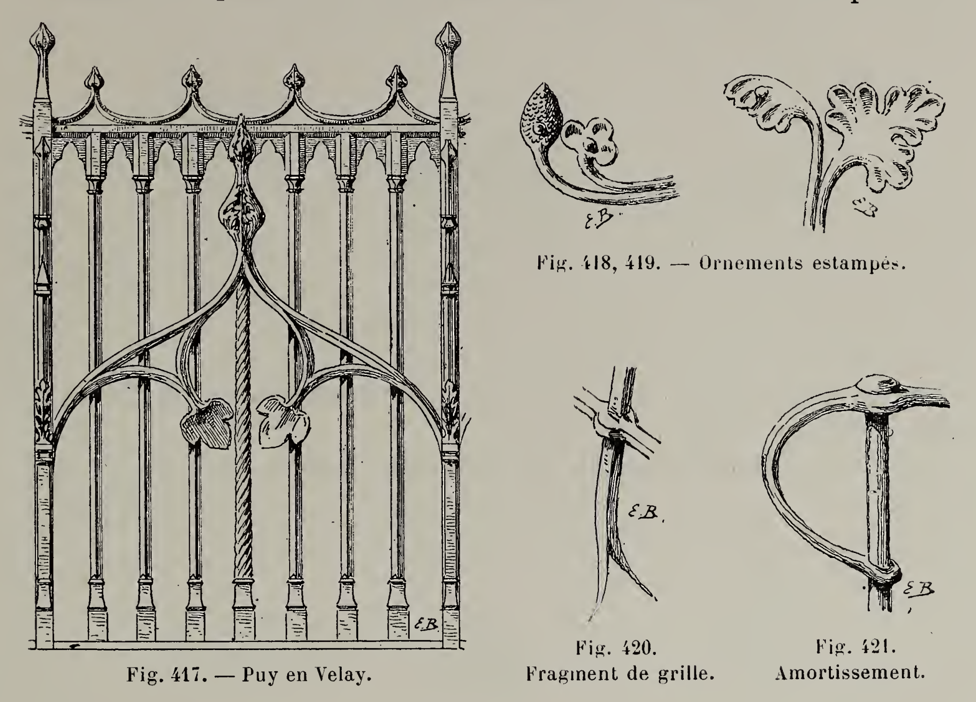


Fig. 417. — Puy en Velay.

Fig. 418, 419. — Ornements estampés.

Fig. 420. Fragment de grille.

Fig. 421. Amortissement.

et l'écarte en défenses (fig. 420), ou le forge, l'amincit, le reperce et en fait un amortissement (fig. 421). Au marteau encore il étale la matière, détache de légères feuilles d'où émerge un bouton ; de la fleur de lis il

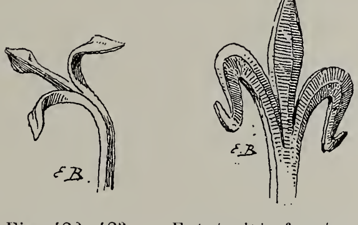




Fig. 422, 423. — Extrémités forgées.



Fig. 424. — Rosace.

tire un ornement de grille, le martelage assouplit le métal et capricieusement le contourne (fig. 422, 423). Dans le fer qu'il étend, qu'il réduit en feuilles, il découpe des rosaces, des têtes de clous, qu'il modèle au repoussé (fig. 424) ; ou bien le refoulant il cherche dans la masse, au burin, au ciseau, à la gouge, une figure animale qui viendra terminer une défense, un barreau de grille ; il y joindra des appliques rivées qui enrichiront le motif, et au ciseau donnera la dernière touche ; puis il

noircira à la corne le fer chauffé, ce sera son vernissage à lui (fig. 425, 426, 427). Enfin, le métal réduit en lames minces, il le découpera gracieusement, ou y emportera une figure fantastique (fig. 428, 429, 430), qui



Fig. 425, 426, 427. — Pièces de forges.

terminera une ferrure, une charnière, recevra un marteau de porte, ou terminera une penture.

En dehors de la forge, la décoration était obtenue par la ciselure qui



Fig. 428, 429, 430. — Découpages.

se présente souvent sous forme de zigzags avec coups de poinçon ou petits cercles, par de fins rinceaux gravés; des encoches en dents de scie; des torsions et des torsades.

EN ALLEMAGNE

« Attachée qu'elle était à la tradition romane, si fermement enracinée dans toutes ses provinces, dit M. W. Lübke, l'Allemagne ne céda pas sans résistance aux progrès du style nouveau. Il fallut toute la période de transition prolongée jusqu'en plein XIIIe siècle, pour l'accoutumer aux formes et l'initier aux avantages d'un art étranger. Ce qui ne veut point dire que le style ogival se soit développé d'une manière aussi progres-

sive et logique en Allemagne qu'en France. Il y a pénétré au contraire de toutes pièces, avec ses caractères originels ; et, sauf sur quelques points où il est entré en composition avec la tradition romane, les monuments de son invasion reproduisent généralement les modèles accomplis du XIIIe siècle. Pieux élancement des nefs, aspect lumineux des parements transformés en verrières, riche silhouette des parties absidales, avec pourtours et chapelles, tels sont les caractères et les formes qu'on retrouve dans la plupart des grandes cathédrales allemandes, dans la plus grande et la plus belle même, le dôme de Cologne, dont le chœur reproduit trait pour trait celui d'Amiens. »

Cependant l'architecture ogivale allemande prend bientôt son caractère propre par la suppression des arcs-boutants rendus inutiles par ce fait que la grande nef ne dépasse plus les autres en hauteur.

LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

PREMIÈRE PÉRIODE, XIIIe SIÈCLE

Pendant cette première période, comme nous l'a dit ci-dessus M. Lübke, l'architecture reproduit les exemples français.

DEUXIÈME PÉRIODE, XIVe SIÈCLE

L'architecture ogivale renonce à l'effet pyramidé des bas côtés et de la nef; on donne aux trois divisions du plan la même élévation, et on supprime le transept. « Ce type, dit encore M. Lübke, est loin d'avoir la grandeur, la hardiesse des cathédrales françaises. Il offre un aspect surtout clair, calme, réfléchi ; moins idéal et plus foncièrement bourgeois, il coïncide avec les caractères du mouvement populaire en Allemagne au XIVe siècle... A l'extérieur, la sobriété des formes tourne à la sécheresse. Les arcs-boutants, devenus inutiles, sont remplacés par de simples contreforts ; et les trois nefs portent un seul comble qui les écrase de ses lourdes proportions. Plus tard, on en revint au chevet des écoles françaises ; sauf qu'au lieu de laisser saillir les chapelles, on les disposa en zone continue autour du chœur, qu'elles entourent comme d'un bas côté. On dégagea de leurs appentis des contreforts aux larges flancs ;

on couvrit ceux-ci de panneaux, de baldaquins, de statues, d'amortissements de toute espèce, et l'on marqua la naissance du toit derrière d'élégantes balustrades. Telle est la forme caractéristique, originale, du style gothique allemand, particulièrement dans les provinces du sud. »

Les *fenêtres* ont l'ogive équilatérale et parfois même plus écrasée, les centres en dedans (fig. 431). Les combinaisons de remplissage au-dessus

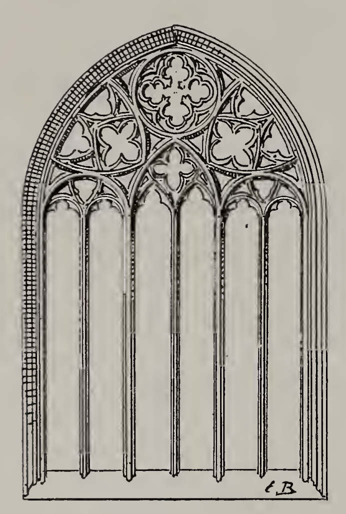


Fig. 431. — Fenêtre ogivale.

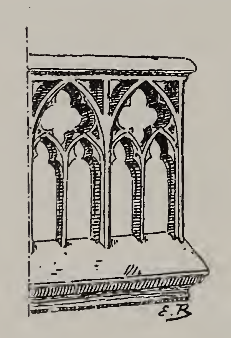


Fig. 432 — Balustrade.

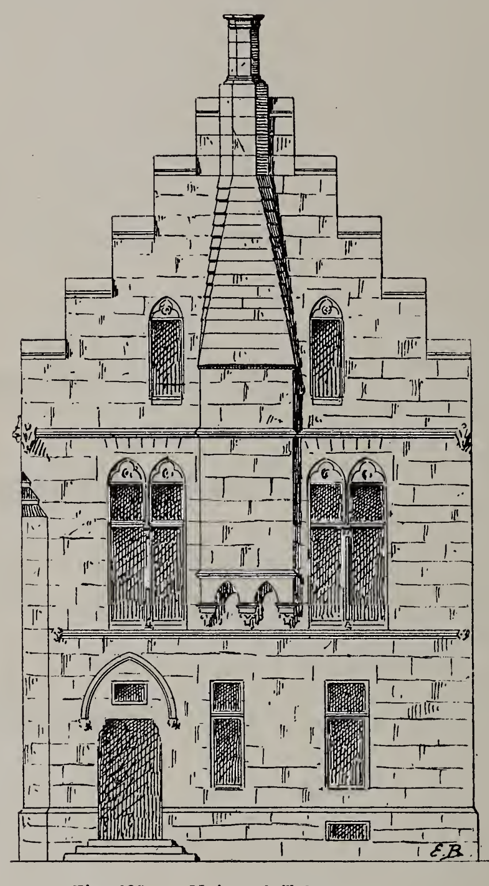


Fig. 433. — Maison à Trèves.

des meneaux sont un mélange de pleins cintres et d'ogives, occupés par des trilobes et des quatre-feuilles lancéolés.

Les *balustrades* diffèrent peu de celles françaises ; elles sont comme elles composées d'arcades ogives remplies de trilobes et de quatre-feuilles (fig. 432).

Dans l'architecture civile nous rencontrons aussi de fort jolies compositions, dont beaucoup ont subi l'influence du roman enraciné par une forte tradition ; et comme nous dit M. Viollet-le-Duc, « certaines maisons de Cologne, de Mayence et de Trèves, qui ont été élevées au commen-

cement du XIIIe siècle, pourraient, dans l'Ile-de-France et la Champagne, passer pour des maisons romanes. On retrouve même encore dans quelques-unes de ces habitations des dispositions particulières qui n'appartiennent en France qu'au XIIe siècle ou au commencement du XIIIe siècle : telles sont, par exemple, ces cheminées dont les tuyaux sont portés en encorbellement sur les murs de face, à partir du premier étage (fig. 433) ».

L'Allemagne compte encore de cette époque de nombreuses constructions civiles dont le mérite architectural ne peut être mis en doute ; et, sans avoir donné à l'architecture profane une aussi brillante représentation, elle ne doit pas moins être comptée parmi les nations qui contribuèrent largement au progrès artistique.

TROISIÈME PÉRIODE — XVe SIÈCLE

L'Allemagne suit l'impulsion donnée par l'architecture française ; mais ne venant qu'après, les modifications apportées subissent forcément un retard et les édifices d'une même époque dans les deux contrées sont de caractères différents et l'on peut y appliquer la citation faite plus haut à propos de l'architecture civile.

Les *trois nefs égales* subsistent comme précédemment, mais les clochers s'élèvent (fig. 434). Nous ferons remarquer en passant la dissymétrie de cette façade et la charmante dentelle de sa flèche.

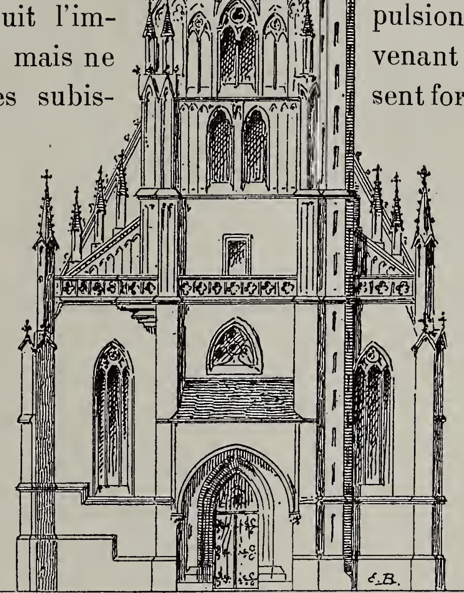


Fig. 434. — Notre-Dame d'Esslingen.

Dans les monuments allemands de cette époque, c'est dans le détail qu'il faut chercher le caractère « flamboyant » que l'ensemble ne rappelle nullement.

L'ORNEMENTATION SCULPTURALE

Nous la prendrons au xve siècle, époque à laquelle elle a pris un caractère suffisamment arrêté pour éviter toute confusion.



Fig. 435.
Fragment de Saint-Laurent. Nuremberg.

Tous les éléments architectoniques que nous avons examinés s'y retrouvent ; mais traités avec une exubérance de formes, une puissance de refouillé, une vigueur d'ombres que nous avons rarement rencontrés (fig. 435). Cette figure nous montre : le fleuron, fort beau, mais prenant peut-être un peu trop les proportions d'un panache ; les choux aux formes plantureuses ; les rinceaux nourris et robustes ; la contre-courbe du flamboyant, et enfin les crochets bien plus éloignés de leur origine que ceux des édifices français de la même époque (fig. 436).



Fig. 436
Crochet.



Fig. 437. — Balustrade.

Les *balustrades* ont fourni aux artistes allemands une matière propre à exercer leur imagination ; la figure 432 en donne déjà un exemple ; en voici un autre dont le tracé est considérablement plus simple ; c'est un dessin obtenu par une ingénieuse combinaison d'arcs de cercle. De petits cercles remplis par un quatre-feuilles, émergent tangentiellement des lancéoles qui semblent tourner autour du cercle ; un motif à droite, un à gauche, et ainsi de suite, forment une ornementation courante qui

n'a rien de la raideur géométrale qu'elle devrait tenir de sa construction (fig. 437), et la perspective ajoute encore un charme à cette heureuse disposition.

Certains membres d'architecture méritent encore d'être mentionnés. Tels sont ces chapiteaux, au feuillage abondant, irrégulier, qui semblent avoir exagéré les caprices de la plante naturelle, qui retournent en tous sens ses feuilles, bizarrement découpées (fig. 438). Voici pour fixer les




Fig. 438. — Chapiteau.



Fig. 439. — Ornement.

idées au sujet de ces curieuses feuilles un dessin donnant un fragment d'ornement du maître E. S., dont on ne connaît que les initiales (fig. 439), qui ont fait l'objet de bien des controverses. Ici, nous n'avons aucune recherche à faire sur le nom réel de l'auteur, et d'ailleurs nous n'avons presque pas cité de noms, couvrant du même voile de l'anonymat les artistes qui signent et les maîtres de l'œuvre qui n'ont laissé d'autre souvenir que leur splendide travail.

EN ANGLETERRE

L'Angleterre, qui avait emprunté à la France les éléments du style roman, en reçut, un siècle plus tard, les principes fondamentaux de l'architecture ogivale à laquelle, par son génie propre, elle sut donner une physionomie particulière.

C'est Guillaume de Sens, architecte français, mandé en Angleterre

pour reconstruire la cathédrale de Canterbury, qui y introduisit en 1174 le style ogival, mais fortement empreint encore de réminiscences romanes et de principes primaires du nouvel art.

On connaît le génie actif et pratique des Anglo-Saxons ; il y aura lieu aussi de tenir compte de l'élément normand qui par tradition possédait une profonde connaissance du bois, principal matériau utilisé pour la construction des flottes.

Les modifications apportées au style ogival par les constructeurs an-

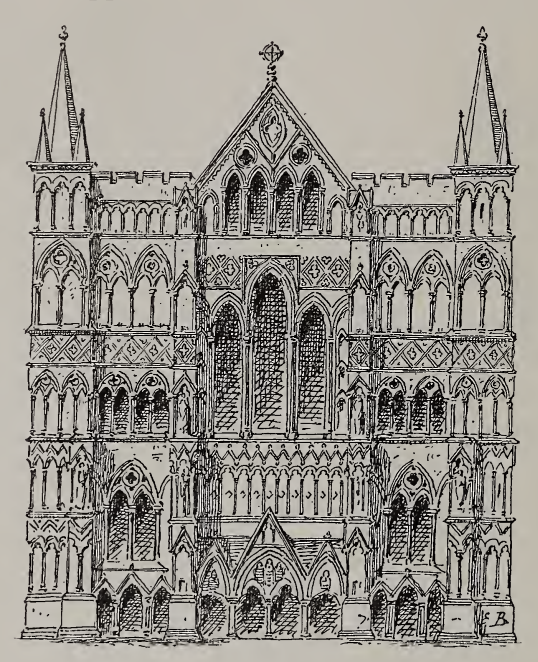


Fig. 440. — Cathédrale de Salisbury.

glais sont les suivantes : le nombre des nefs n'est jamais supérieur à trois ; ils ont allongé le chœur dans des proportions telles, qu'il a une longueur qui atteint celle de la nef ; adjonction d'un transept supplémentaire.

De l'étendue que le développement extraordinaire donné au plan apporte dans les édifices, il résulte une caractéristique que nous noterons immédiatement ; la prédominance de la ligne horizontale sur la ligne verticale.

La structure extérieure est aussi profondément modifiée ; les arcs-boutants sont presque toujours supprimés. Dans les façades, l'horizontale domine, de nombreuses galeries aveugles s'étagent au-dessus les unes des autres ; les balustrades sont remplacées par un crénelage qui s'explique peu dans un édifice de paix (fig. 440). La cathédrale de Salisbury peut

être regardée comme un type de ce que nous appellerons « le style ogival anglais primaire, » style né de l'interprétation de l'architecture française par les constructeurs anglo-saxons.

Il ne faudrait pas cependant en conclure que le style ogival du continent ne soit point représenté dans la Grande-Bretagne qui en possède au contraire un certain nombre de beaux exemples. Nous les évitons avec soin d'ailleurs pour éviter toute confusion, nous n'envisageons l'ogival anglais que comme architecture absolument anglaise et, pour cette raison, nous ne parlerions pas de Notre-Dame de Paris si notre belle cathédrale perdait ses belles tours majestueuses dans les brouillards qui planent sur la capitale du Royaume-Uni.

Pendant la deuxième période, qui correspond au XIVe siècle, l'architecture se transforme et se charge d'ornements ; c'est le style que nos voisins ont appelé « *decorated*, » style orné ou style fleuri. Les fenêtres reçoivent des roses, des trilobes, des rosaces, assemblage un peu forcé qui sent le remplissage.

Il y a toujours quelque chose de la structure navale dans la charpente anglaise ; l'insulaire breton et le hardi marin normand ne peuvent avoir oublié cette construction légère et nerveuse qu'ils appliquaient à la confection de leurs barques et de leurs holkers. Aussi les charpentes apparentes d'Angleterre présentent-elles un caractère de hardiesse très marqué.

Au commencement du XVe siècle, l'Angleterre était victorieuse, riche et florissante, et l'architecture se pare davantage ; c'est dans les lignes secondaires de l'architecture l'époque la plus purement anglaise, ayant répudié tout ce qui venait de l'étranger pour la modeler à son goût et à son génie national, c'est dans cette troisième période que nous allons chercher les caractéristiques bien tranchées du style ogival en Angleterre.

LES CARACTÉRISTIQUES

On a donné à l'architecture qui se développa à la fin du XVe siècle en Angleterre le nom de style *perpendiculaire*, à cause des nombreux meneaux qui divisent les baies ; ce style atteindra son plus haut degré de splendeur au commencement du XVIe siècle.

L'arc Tudor, forme très caractéristique de l'époque, est une ogive très aplatie obtenue avec quatre centres ; c'est si l'on veut une anse de panier dont on supprimerait la partie médiane pour en rapprocher celles extrêmes (fig. 441).

Les fenêtres, qu'elles soient formées par l'ogive équilatérale ou par l'arc Tudor, sont remplies d'ogives ou d'hexagones, disposés en imbrications sans saillie, et qui sont encore ornés de quatre-feuilles, de lobes, de lancéoles et recoupés de lignes verticales, brisées et courbes (fig. 442, 443).

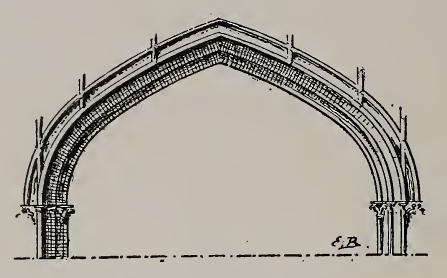


Fig. 441. — Arc Tudor.

La chapelle de Henri VII, à Westminster, est regardée comme le plus parfait monument du style. Construite en 1503 pour servir de tombeau au roi et à sa famille, cette chapelle est une véritable petite église ajoutée à la grande. Elle se compose d'une nef principale terminée par cinq petites chapelles absidales, et flanquée de deux bas côtés séparés du grand vaisseau par quatorze piliers octogones reliés entre eux par des

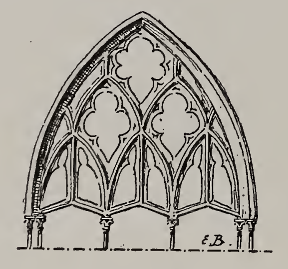




Fig. 442, 443. — Fenêtres, ogival anglais.

arcs qui portent la voûte. Ladite voûte nous montre une véritable pro fusion de voussures et de pendentifs, nouvelles stalactites de formes régulières en cônes curvilignes, charmants tours de force de construction, et d'un très grand effet malgré le peu d'élévation de l'édifice (seize mètres environ). Les murailles sont percées de belles fenêtres qui conservent encore quelques-uns de leurs anciens vitraux représentant des scènes bibliques, des patriarches, des prophètes, des saints (fig. 444). L'architecture disparaît sous le détail, arcades polylobées, festonnées, ornementation recoupée ou ressautée, cristallisation intelligente et merveilleusement cintrée sur des parois de verre. Il y a là quelque chose de la capricieuse richesse arabe, c'est comme le résultat d'un ciseau enchanté exerçant sa virtuosité dans la pierre.

C'est dans cette chapelle que se célèbre la cérémonie de la réception des chevaliers de l'ordre du Bain institué en 1399 par Henri IV roi d'Angleterre, et c'est dans la nef meublée de riches stalles, que se tiennent les grands conseils.

A l'extrémité, au centre de la chapelle terminale, s'élève le monument commun de Henri VII et de sa femme.



Fig. 444. — Pendentifs de Westminster.

A la fin du moyen âge, on voit reprendre en Angleterre les belles charpentes dont les constructeurs avaient si largement usé à l'époque romane. Elles présentent beaucoup d'analogie avec la construction navale, mais la partie purement ornementale rappelle plutôt les formes propres à la pierre.

Les profils, en général, se distinguent par une recherche plus grande,





Fig. 445. — Section de pilier.



Fig. 446. — Section d'arc.

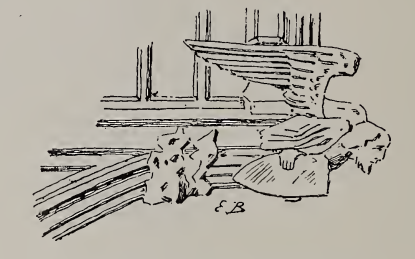
par un refouillé exagéré qui seraient seulement à leur place dans des constructions en bois (fig. 445, 446).

ORNEMENTATION SCULPTURALE

Des formes romanes mitigées par les influences saxonnes, normandes et ogivales, qui donnent un tout complexe et difficile à définir (fig. 447).

« Tous les crochets anglo-normands, dit M. Viollet-le-Duc, se ressemblent au XIII[e] siècle ; malgré les efforts des sculpteurs pour leur donner du relief, un modelé surprenant, ils paraissent confus, et, à dis-


Fig. 447. — Cathédrale de Lincoln, crochet.


Fig. 448. — About de blochet.

tance, ne produisent aucun effet, à cause des masses des têtes trop refouillées et de l'extrême maigreur des tiges. » Dans la charpente en bois nous avons dit que les formes rappelaient celles de la pierre, voici (fig. 448) une figure sculptée sur un des blochets de la magnifique charpente de Westminster, un des plus beaux spécimens connus de l'art de la charpenterie.

EN ITALIE

La péninsule italique, plus que toute autre contrée couverte des monuments de l'ancienne Rome, fut de tous temps influencée par son passé. Jamais à aucune époque, elle ne put s'affranchir de la tradition, trop puissante d'ailleurs, il faut le reconnaître ; et l'Italie classique du commencement de notre ère impose encore son art à l'Italie moderne.

Il n'entre pas dans notre pensée d'en faire reproche au génie italien car s'il inspire des œuvres de son ancienne grandeur pour ériger ses

monuments nouveaux, il les abrite sous le même climat et nous ne sachions pas que le beau ciel d'Italie ait rien perdu de sa pureté.

Il n'en est pas de même de beaucoup d'autres nations qui, placées dans des conditions climatériques fort différentes, n'en regardent pas moins comme une nécessité indispensable de plagier sous leur ciel brumeux les édifices conçus pour être exposés sous un ciel d'azur et éclairés par un soleil d'or. Mais ces aberrations-là ne sont plus du domaine des styles, c'est du pastiche, de l'engouement et de la mode.

Considéré dans l'ensemble de ses résultats, l'art ogival ne paraît avoir fait en Italie qu'une simple excursion, mais non cependant sans laisser quelques souvenirs et traces de son passage. Introduit vers la fin du XIII[e] siècle, il trouva les artistes italiens peu disposés à accueillir ses tentatives hardies et le détail de son luxe d'ornementation. Sa tendance à faire prédominer la hauteur sur l'étendue établissait un trop brusque contraste avec les lignes solides et horizontales de l'ancienne architecture. Et cette opposition des architectes italiens nous paraît absolument raisonnable ; l'architecture ogivale, née dans l'Ile-de-France, admirablement appropriée au climat et aux mœurs, pouvait également convenir à l'Allemagne et à l'Angleterre placées dans des conditions à peu près analogues, et qui d'ailleurs y apportèrent, comme on l'a vu, de profondes modifications commandées par les différences des besoins ; mais en Italie, elle n'était pas à sa place.

« Aussi, vers la fin du XIII[e] siècle, quand l'art ogival régnait seul en Allemagne, en Angleterre et dans presque toute la France, les monuments italiens construits à cette époque, tout en portant l'empreinte du style nouveau, gardent leur caractère fondamental de juste proportion entre la hauteur et la largeur de l'édifice. Ce n'est pas le roman qui se germanise, mais le gothique qui se fait italien, et il devient en Italie une ornementation bien plus qu'un système architectural. Tandis que les façades, les fenêtres, les portails, affectent la forme ogivale, l'intérieur des églises conserve souvent l'arc plein-cintre, les voûtes d'arête, les colonnes rondes, la corniche tournant autour de l'église... enfin, la distribution et les données caractéristiques du style roman. Evidemment les architectes cédaient à un goût étranger, mais ils ne s'identifiaient pas avec ce style septentrional. Le système de la ligne horizontale, une harmonieuse proportion entre la hauteur et la largeur des édifices, les grandes surfaces planes exprimant les grands espaces ; en un mot, les formes architectoniques accusant les divisions, écrivant l'idée, restaient pour eux les règles appropriées à leur pays et à leur

génie. — Deux édifices seuls en Italie sont conçus et exécutés dans le

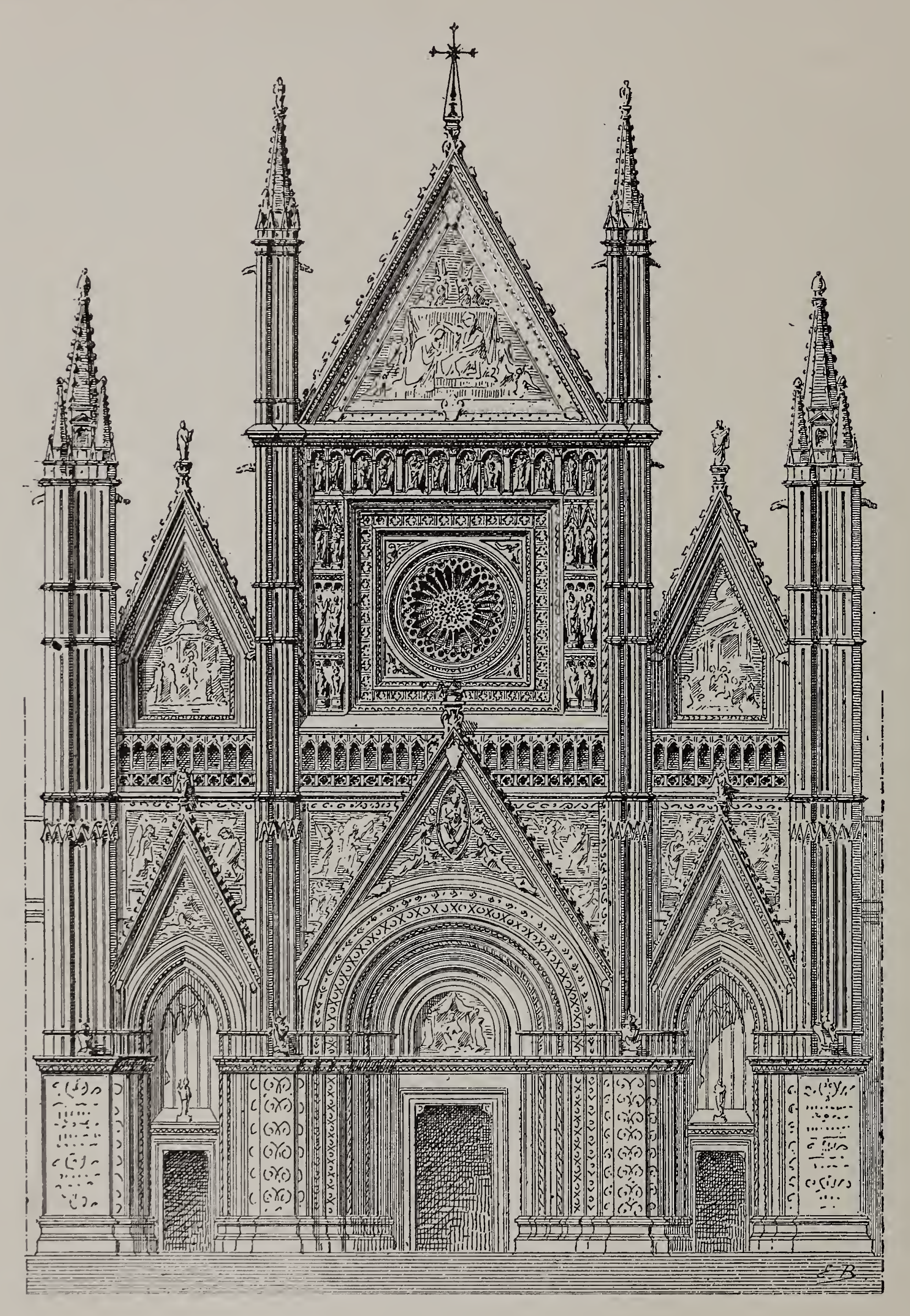


Fig. 449. — Cathédrale d'Orvieto.

style purement gothique, ou du moins à peu de chose près ; ce sont l'église supérieure de Saint-François, à Assise, et le dôme de Milan, et

tous deux sont attribués à des architectes allemands. Pour la cathédrale de Milan, l'extérieur et l'intérieur se correspondent, à quelques déviations près les règles sont rigoureusement ogivales. L'infinité de clochetons, d'aiguilles, de statues, qui ornent le dôme, en font un édifice unique en Italie. »

Nous avons choisi comme exemple le plus caractérisé du style ogival italien, la belle cathédrale d'Orvieto (fig. 449).

La tradition raconte qu'elle fut construite en mémoire du miracle de Bolsène arrivé en 1263 à un prêtre bohémien, miracle qu'immortalisa le pinceau de Raphaël. La première pierre fut posée en 1290, et l'édifice ne fut guère achevé que trois cents ans plus tard.

La construction est en pierre noire et blanche ; elle est enrichie d'une splendide décoration toute de marbres et de mosaïques. Une symétrie absolue, des frontons formés de triangles équilatéraux et le plein-cintre coudoyant l'ogive. Mais ce n'est qu'un écran, qu'une façade, et derrière ce brillant décor se dérobe une modeste basilique à charpente.

ORNEMENTATION SCULPTURALE

L'ornementation subit les mêmes profondes modifications que l'architecture ; mélange de roman, de classique et d'ogival, influencé encore par cette fermentation sourde, ce besoin de se retremper aux chefs-d'œuvre du passé et d'où va bientôt sortir la Renaissance.



Fig. 450. — Cartouche.

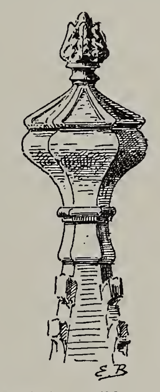


Fig. 451. — Fleuron.

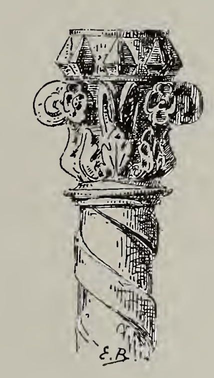


Fig. 452. — Chapiteau.

Nous détachons de la « loge des lances », à Florence, un cartouche (fig. 450) formé par un trèfle et un triangle équilatéral. Nos deux figures 451 et 452 proviennent du tabernacle Or San Michele, à Florence.

Dans un article spécial « style vénitien », nous aurons encore occasion de revenir sur le style ogival en Italie.

SERRURERIE

Gottfried Semper appelle l'armurerie « l'asile de l'Ecole des beaux-arts ». Cela est bien vrai, au moins pour l'art du forgeron. La nécessité de façonner le métal en armures et en armes offensives a donné naissance à la forge, à la soudure, à la brasure ; elle a obligé l'artisan à rechercher les procédés les meilleurs pour dompter la dureté du fer. Ce résultat obtenu, on a voulu orner les armes ; et le repousseur, le graveur, le ciseleur, le doreur et tant d'autres ont créé de toutes pièces leurs arts respectifs.

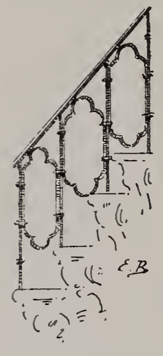


Fig. 453. Rampe.

L'Italie possédait déjà au XIIIe siècle des corporations de forgerons au sein desquelles se formaient des ouvriers d'élite qui allaient devenir les maîtres dont nous verrons les travaux en étudiant la Renaissance.

Pendant la période gothique, le bronze était beaucoup plus employé que le fer dans les travaux d'architecture, aussi rencontrons-nous peu d'exemples de cette époque ; voici pourtant un fragment de rampe (fig. 453), provenant d'une chaire, à Pise.

EN ESPAGNE

L'Espagne, en dehors des conditions de climat, n'avait pas les mêmes raisons de s'opposer à l'adoption de l'architecture ogivale ; elle n'avait pas à proprement parler d'architecture nationale, historique. Certes, l'art arabe peut contenter les plus difficiles, mais il était musulman, et c'est à des chrétiens que la nouvelle architecture s'offrait.

La première période reproduit presque absolument les édifices français : la cathédrale de Burgos ; celle de Tolède, commencée en 1227, est la plus hardie et la plus grandiose de l'Espagne ; celle de Léon, qui semble

être inspirée par celle de Reims. Mais cette première époque ne nous intéresse pas au point de vue du style, puisque ce ne serait qu'une répétition de ce que nous avons vu autre part.

Dans la période qui suit, on voit renaître les formes plus propres au climat et aux mœurs ibériques ; les Maures reculent à leur tour devant les chrétiens, et chaque jour l'architecture chrétienne se trouve davantage en contact avec l'art arabe, qui se présente si séduisant et si beau.

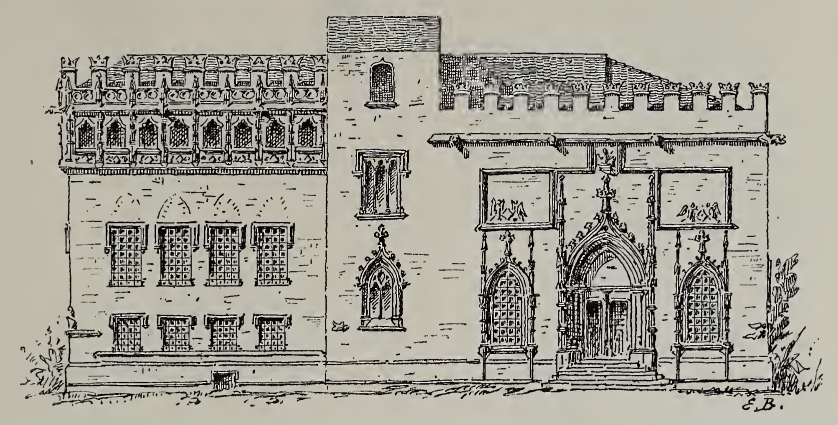


Fig. 454. — Casa-lonja. Valence.

Il en résulte un compromis englobant dans des proportions diverses les arts chrétiens et l'art musulman, mais rajeunis par l'ardente imagination espagnole, et qui se manifeste surtout dans l'ornementation (fig. 454).

Les constructions du xv[e] siècle s'écartent encore davantage du type original. L'influence arabe, vaincue par les armes, impose son génie dans le domaine artistique assez puissamment pour donner à l'architecture un caractère particulier et créer des œuvres originales par les dispositions spéciales données à la forme des baies et à l'ornementation.

Nous trouvons au cloître Saint-Jean des Rois deux applications de cette nouvelle architecture (fig. 455), aux fenêtres du rez-de-chaussée et aux baies du premier étage. Au rez-de-chaussée nous remarquons le mélange d'éléments plein-cintre remplis de capricieuses lancéoles ; les lignes principales sont plates et recreusées en petits compartiments décoratifs. L'influence arabe ne peut être mise en doute dans cette décoration ogivale de système et arabe de lignes. La fenêtre du premier étage, plus caractéristique encore, appartient plutôt à ce mélange des arts arabe et chrétien dont nous allons parler tout à l'heure. Les profils et moulures sont plus purs (fig 456-457).

Les combinaisons en sont sensiblement les mêmes que dans notre

xve siècle, cependant certains détails, les balustres par exemple, présentent des formes absolument originales (fig. 458).

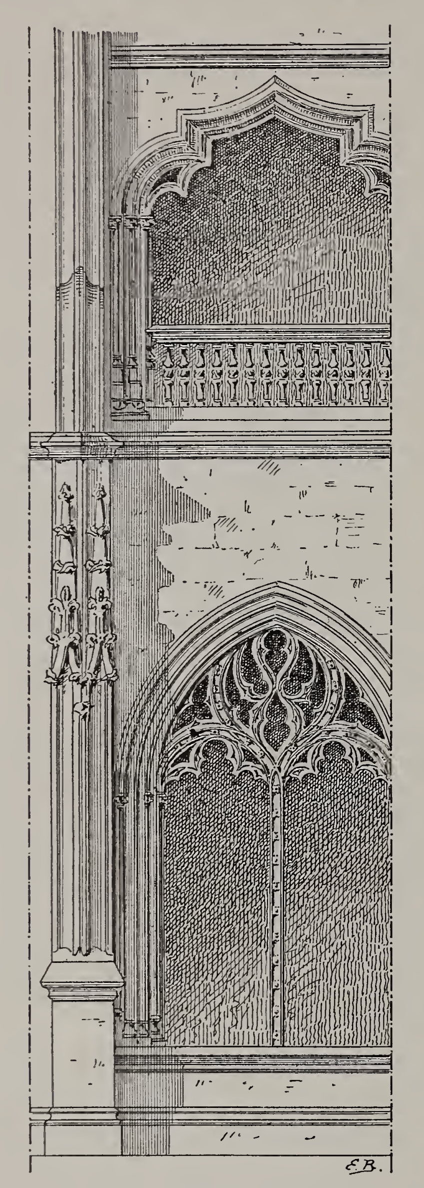


Fig. 455. — Saint-Jean des Rois.

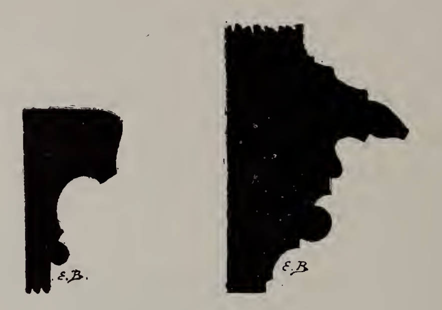


Fig. 456, 457. — Profils.

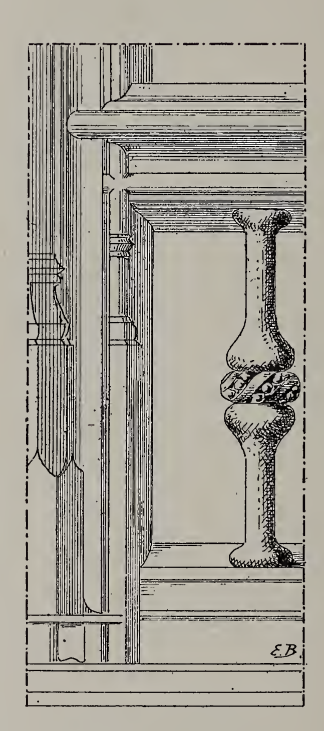


Fig. 458. — Balustre.

Nous ne quitterons pas l'Espagne sans dire quelques mots d'un style peu connu, mais qui mérite cependant quelque attention.

STYLE MUDEJAR

Ce style compte dans la péninsule ibérique quelques monuments où il se montre dans son ensemble ; tels, par exemple, le *Palacio de los duques del Infantado,* à Guadalajara, et l'Ermitage du *Cristo de la Luz*, la partie restaurée en 1482 par le cardinal Mendoza. La fin du xv[e] siècle semble être l'âge d'or de cette architecture, dont notre figure 455 donne dans la baie supérieure une indication.



Fig. 459. — Palacio de los Ayalas. Tolède.



Fig. 460. — Maison de la Table. Tolède

Dans l'ornementation, c'est un mélange très heureux des éléments chrétiens avec la décoration musulmane ; une merveilleuse tapisserie où la forme géométrique côtoie les capricieux contours de la flore ; où les

rinceaux s'enroulent, s'entre-croisent, se perdent et se retrouvent au milieu d'une luxuriante végétation naturelle et fantastique (fig. 459,460). On y retrouve cet étrange feuillage arabe aux feuilles refouillées et les creux remplis de couleurs vives ; les dents de scie et les imbrications romanes ; le trèfle ogival ; mais partout cette imagination exubérante de l'architecture de l'Islam.



VITRAUX, PEINTURE SUR VERRE

On nomme vitrail, et aussi verrière, un vitrage formé de divers panneaux de verres de couleur.

Les Asiatiques et les Egyptiens connaissaient le verre coloré ; ils obtenaient des pâtes de diverses couleurs.

On connaît chez les derniers trois fabriques, à Diospolis, à Thèbes et à Memphis.

Les objets ou bijoux de cuivre ou d'or, qu'on rencontre dans les sépultures gauloises, portent enchâssés de petits morceaux de verre coloré.

Les Romains, outre les matières translucides naturelles, tels que les albâtres, les talcs, les gypses qui tamisaient le jour, employaient aussi le verre de couleur ; ils ne connurent cette industrie délicate et charmante du verre coloré qu'après la conquête de l'Asie. Les premières verreries romaines datent du commencement de l'empire.

Dès les premiers temps, le vitrail était une sorte de mosaïque transpa-

rente, le dessin, ou plutôt les compartiments, étaient obtenus par la juxtaposition d'éléments de diverses nuances ; ce n'était pas encore la peinture sur verre, mais c'en était l'enfance.

Au IVe siècle, Prudence parle ainsi des vitraux de la basilique de Saint-Paul hors les Murs : « Dans les fenêtres cintrées il y a des vitraux de diverses couleurs, qui brillent du même éclat que les prairies ornées des fleurs du printemps. »

Au VIe siècle, les vitres colorées franchirent les Alpes et se répandirent dans la Gaule. On en trouve aux fenêtres de presque toutes nos églises de cette époque. D'abord enchâssés dans la pierre, le marbre, ou le bois, elles furent montées en plomb, pour la première fois, par l'abbé Didier. On ne tarda pas à perfectionner, on peignit d'abord avec un mordant, et plus tard dans le verre lui-même.

Et depuis lors la peinture sur verre ne fait que progresser, et aux XIIIe et XIVe siècles elle atteint son plus haut degré de perfection.

Le XIIIe siècle fut le triomphe du vitrail religieux comme de l'architecture religieuse. Les peintres verriers recherchent avant tout l'harmonie entre leurs œuvres et l'ensemble de l'édifice. Pour les fenêtres de la grande nef on commence à peindre des figures de grandeur naturelle et parfois même colossales. Généralement longues et raides, ces figures portent une draperie à plis serrés suivant les peintures byzantines ; l'artiste évite les raccourcis et ne se préoccupe nullement de la perspective. Malgré ces défauts, le peintre atteint son but, merveilleuse coloration et sublimité de l'allégorie mystique.

Au XIVe siècle, les verriers, au grand dommage de l'unité de l'ensemble, s'affranchissent de l'ingérance de l'architecte. Le dessin est correct ; finement accusés par les ombres, les modelés indiquent une préoccupation artistique. Jamais, à aucune époque, le vitrail ne fut aussi employé : en dehors des églises et des chapelles, les châteaux, les palais et jusqu'aux habitations bourgeoises en sont ornés. « Au XVe siècle, dit M. Bosc, les plus grands artistes coopéraient à cette fabrication ; les verrières de Beauvais, si célèbres, et qui sont l'œuvre d'Enguerrand le Prince, avaient été exécutées en grande partie d'après les cartons de Jules Romain, de Raphaël et d'Albert Dürer...

« Pendant la période de la Renaissance, le vitrail devient un tableau, les peintres verriers ne se préoccupent pas assez de l'effet général qu'il doit produire dans l'ensemble de la décoration du monument. Du reste, l'invention de l'imprimerie, qui permit à chaque fidèle d'avoir des livres dans les églises, exigea que le vitrail fût beaucoup moins monté en couleurs ;

aussi bien les verrières de cette époque sont faites avec des tons pâles, des grisailles et des camaïeux. »

A cette époque, le vitrail veut lutter avec la peinture à l'huile, obtenir les mêmes effets, le même fini, sans se souvenir qu'il doit être vu par transparence. Le progrès de la science même est fatal à l'art du verrier : on découvre le jaune d'argent et on arrive à fabriquer les verres colorés seulement sur une faible épaisseur, tandis que l'autre face conserve la coloration naturelle du verre : à l'aide de l'émeri, le peintre enlevait telle portion voulue de cette couche colorée et obtenait des places blanches qu'il remplissait des tons qui convenaient le mieux à son œuvre. Ce procédé habilement employé, bien combiné avec les émaux, donna des résultats et des effets non encore obtenus. C'est Beauvais qui offre les spécimens les plus remarquables de vitraux obtenus par ce mode de fabrication. Ce fut une des principales causes de la décadence vers la fin du XVIIe siècle et les peintres verriers français allèrent porter leur talent en Hollande et en Suisse, où la verrerie était encore en grande faveur.

Le carton étant fait, le peintre verrier traçait les lignes figurant les plombs, cette légère armature en forme de double T minuscule qui sertit le verre. Ce tracé devait autant que possible suivre le dessin, servir à limiter ses contours, accuser les membres et le vêtement, ne faisant que parfois, et pour éviter des pièces de verre trop grandes, traverser un plomb destiné à réunir deux contours. Les verres étaient alors appareillés, découpés au fer chaud, repérés, peints avec des émaux, qui, grâce au fondant, ont une fusibilité bien plus grande que celle du verre, se parfondent et s'incorporent au subjectile sans que celui-ci éprouve aucune déformation ni modification dans sa constitution chimique ; alors les morceaux de verre ainsi peints sont recuits. Puis on procédait à la mise en plomb, et chaque sertissage terminé était soudé ; enfin des vergettes ou tringlettes venaient maintenir ces panneaux dans leur plan et les empêchaient de s'affaisser sous leur propre poids.

« Il est clair, dit M. Viollet-le-Duc, que ces panneaux ne peuvent dépasser certaines dimensions, puisqu'ils doivent résister à la poussée du vent. La mise en plomb laisse une élasticité très nécessaire à la conservation de ces panneaux. Le compositeur verrier doit tenir compte de ces éléments matériels de l'œuvre. Ce sont des conditions non moins impérieuses que celles imposées par la lumière et l'optique. Ce sont des conditions de solidité, de durée, et qui, par cela même, doivent influer sur la conception de l'artiste, et dont il s'aide, s'il est habile. Les armatures de fer dessinent les grandes divisions décoratives et donnent l'échelle de l'objet,

chose plus utile qu'on ne le pense généralement. Les plombs accusent le dessin et séparent les couleurs par un trait ferme, condition nécessaire à l'effet harmonieux des tons translucides. Reste le modelé intérieur. C'est là que les verriers du XIIe siècle, particulièrement, ont montré leur profonde observation des effets de la peinture translucide. Ces artistes savaient : 1° que les tons n'ont qu'une valeur relative ; 2° que le rayonnement de certaines couleurs translucides est tel, qu'il altère ou modifie même la qualité de ces couleurs ; 3° que le modelé appliqué sur le verre doit, dans les parties les plus ombrées, laisser apparaître le ton local, non à travers un glacis, mais par échappées pures ; car une ombre qui couvre un verre coloré donne à distance un ton opaque qui ne participe pas de la couleur de ce verre qu'elle couvre, mais du rayonnement des couleurs voisines, en raison de la propriété rayonnante de ces couleurs. »

Pendant le moyen âge les sujets des peintures sur verre sont empruntés à l'Ancien Testament ou représentent des épisodes de la vie de patrons locaux, et les fenêtres brillent alors du vif éclat de leurs couleurs harmonieuses. Plus tard vient la grisaille (ou camaïeu), qui avait déjà été employée au XIIe siècle, mais pas d'une manière générale. Au XVe et XVIe siècles, on voit l'architecture civile employer les vitraux dans les habitations et les châteaux ; ce sont souvent de simples petits disques tangents vulgairement nommés « culs-de-bouteilles », colorés de vert clair, vert bouteille, violet ou autre ton. Les espaces curvilignes restant sont d'une autre couleur.

Beaucoup de procédés divers ont été employés pour la confection des vitraux et leur mise en place : on en faisait qui étaient simplement une peinture sur verre blanc protégée par un autre verre blanc. La peinture vitrifiable appliquée au pinceau ne paraît pas être antérieure au XIIe siècle ; mais les verres colorés dans la pâte remontent à la plus haute antiquité.

Le montage, qui en Occident a toujours été fait en plomb, était en Orient une simple vitrerie enchâssée dans des nervures en plâtre.

La connaissance des vernis laques, des beaux produits translucides a donné naissance à une industrie d'imitation qui donne à très bas prix, de nos jours, des simili-vitraux auxquels on ne saurait contester l'heureuse disposition des couleurs. Les plombs eux-mêmes sont imités au moyen d'un filet très chargé formant demi-rond et de couleur métallique.

Si l'on considère la facilité avec laquelle se brise le plus beau vitrail, on comprendra le parti qu'on peut tirer de ce procédé économique, qui

donne entièrement l'illusion ; et en cela on peut dire que l'imitation est au vitrail ce que le strass est au diamant. Elle demande des yeux de connaisseur pour être reconnue ; elle produit autant d'effet et est considérablement moins chère.

Il est vrai que ce n'est plus de l'art, mais seulement de l'industrie.

FIN DU PREMIER VOLUME

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY





